JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

# LA ESCULTURA FUNERARIA EN ESPAÑA

## PROVINCIAS DE CIVDAD REAL, CVENCA, GVADALAJARA

POR

RICARDO DE ORUETA

MADRID
1919

# LA ESCULTURA FUNERARIA EN ESPAÑA

RICARDO DE ORUETA

# LA ESCULTURA FUNERARIA EN ESPAÑA

PROVINCIAS DE
CIUDAD REAL, CUENCA, GUADALAJARA

MADRID
1919

# ADVERTENCIA

Comienzo con la publicación de este volumen un estudio sobre la escultura funeraria en España, que por el momento solamente abrazará las provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara. A éste seguirá otro con las de Toledo y Madrid, para completar Castilla la Nueva, y así, unas veces por provincias separadamente, o abarcando en otras todas las que compongan una región, según el número, la importancia o los caracteres de los monumentos, acabar algún día con la catalogación completa de nuestro arte sepulcral, uno de los aspectos más interesantes y menos estudiados de nuestra plástica.

Pero estos propósitos míos han de limitarse únicamente a la escultura cristiana e histórica, pues sería tarea interminable y de muy poca utilidad en el caso presente el intentar catalogar al mismo tiempo las estelas y piedras funerarias paganas o el sinnúmero de esculturas, muchas de escasísimo valor, que encierran nuestros actuales cementerios. Y todavía me he de imponer una limitación más y he de concretar el trabajo a aquellos monumentos que sean puramente escultóricos o estatuarios, esto es, que tengan como fin principal, o por lo menos como uno de sus fines, la traduc-

ción de la figura humana, excluyendo las laudas ornamentales que sólo presentan un escudo o una labor de entrelazos o de hojarasca, y que en España son numerosísimas y pocas veces tienen importancia.

Circunscrito a estos límites, he de procurar que este catálogo sea lo más completo posible y que dé noticias de todos, o la mayor parte al menos, de cuantos sepulcros haya en cada región. En cuanto a este primer volumen, puedo asegurar que serán poquísimos y de muy escaso valor los que no vayan incluídos en él, y que por contra he tenido la suerte de poder dar a conocer obras importantísimas, como son las de Mohernando, Pozancos, Ríosalido, Torralba, Valera, Almenara y alguna lauda de Sigüenza cuya existencia se ignoraba por completo, y el admirable de Alcocer, del que se tenían vagas noticias, pero que ningún crítico ni arqueólogo había visto jamas (1). De otros muchos, quizás la mayor parte, se sabía algo por las publicaciones, casi siempre sólo que existían, sin que se hubiera dado de ellos fotografía, grabado ni dibujo. Ahora, en este catálogo, con excepción de tres lápidas muy deterioradas y de ningún valor, de todas las demás obras publico un grabado por lo menos, cuya fotografía ha sido obtenida directamente por mí.

En cuanto a la dirección crítica, la he de limitar también sólo al aspecto artístico de los monumentos, dejando a los especialistas de cada materia, o tocando sólo de pasada, las notas históricas o las noticias sobre trajes, armaduras, valor literario de las inscripciones, etcétera, que pudiera ofrecer cada sepulcro, porque otra cosa haría interminable una obra que ya ha de ser

(1) Me complazco en poder dar las gracias desde este lugar a D. Rafael Altamira, que era entonces inspector de Primera enseñanza, y al culto magisterio de las provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara por su valiosísimo auxilio que me prestaron en mis indagaciones.

por sí enorme, aunque la reduzca sólo, como pretendo, a un simple trabajo de crítica artística.

Pero dentro de ésta, aunque yo no quisiera generalizar ni señalar los caracteres técnicos o ideales de cada período, por estimar esto propio de otros hombres y otra clase de obras, como he de justificar y razonar mis opiniones hasta el fundamento último en que las apoyo, no tengo otro remedio que reconstituir con la la mayor claridad posible las notas generales que encuentro en los diferentes tiempos de nuestro arte, o en los artistas, las influencias que en mi opinión los dominan y las causas a que esto puede obedecer, para de este modo poder juzgar, siempre dentro de mis puntos de vista, el lugar que cada artista u obra ocupa en el movimiento artístico de cada período, las aportaciones ideales o técnicas que traen, la docilidad con que acogen las tradiciones existentes y la parte que puedan tener en la evolución general de nuestra plástica o en sus momentos determinados; además, puede servirme grandemente para la atribución de obras y la rectificación de errores.

Este es, pues, mi plan en sus grandes líneas: una catalogación lo más completa posible de la escultura funeraria española, por considerarla como una de las ramas más frondosas y peor conocidas de nuestro arte, y un esfuerzo crítico muy modesto, pero sincero, en el que deje ver hasta los andamiajes que emplee en mis construcciones.

# SIGLOS XIII Y XIV

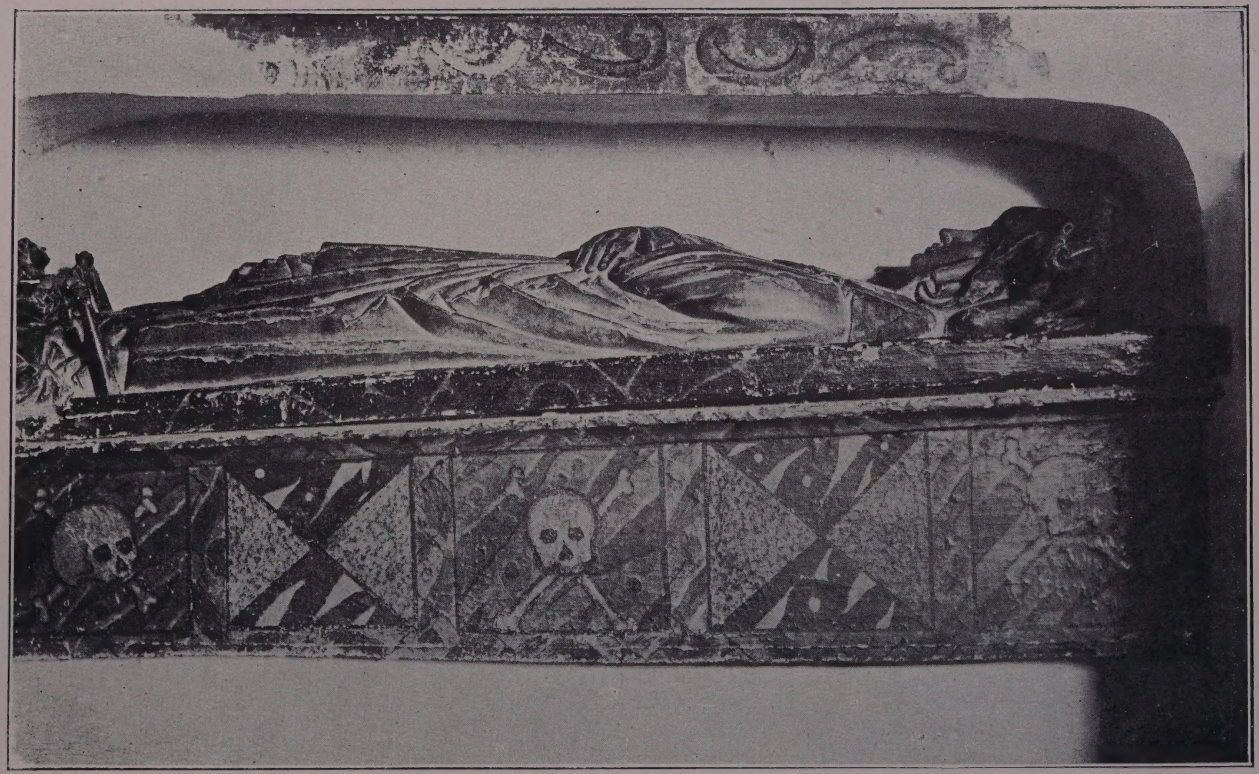

Fig. 1.—Alcocer (Guadalajara). Convento de religiosas clarisas. Doña Mayor Guillén.

# A L C O C E R

(GUADALAJARA)

*Convento de religiosas clarisas*

## Doña Mayor Guillén

D. Juan Catalina García, en sus «*Relaciones topográficas de España*» [1], es el único escritor moderno que se ocupa de este sepulcro—, aunque lo haga incidentalmente, al historiar la fundación del convento de Santa Clara, en Alcocer—, y sólo se refiera al hecho de su existencia, sin la menor alusión a su valor como monumento de arte, pues, por no haber entrado jamás en la clausura, no pudo verlo. Esta debe ser la causa de que ni siquiera lo cite en su *Catálogo monumental de la provincia de Guadalajara*, todavía inédito.

En cambio es muy interesante el trabajo del Sr. Catalina García, porque habla en él de un *cuaderno* manuscrito que se conservaba en el convento y que contenía valiosas noticias sobre D.ª Mayor Guillén, cuyos restos guarda el sepulcro, y sobre la fecha probable de éste. El tal cuaderno constaba de 47 hojas en 4.º, y era un traslado hecho en 1720 por Fr. Gregorio de Heredia de un original que se escribió en 1656, conteniendo algunas noticias históricas, además de diplomas, bulas, cartas reales, etc., que se guardaban en los

(1) Tomo XLI del *Memorial histórico español*, publicado por la Academia de la Historia.

archivos de la casa y que hoy están en su mayor parte en el Archivo Histórico Nacional. Actualmente es muy posible que este precioso documento se haya extraviado, pues la Comunidad, a la que pregunté por él, no supo darme noticias.

Otro escritor anterior, el P. F. Pablo Manuel Ortega [1], aunque tampoco viera el sepulcro, sí pudo ver con detenimiento la momia que encierra, pues con este objeto la sacaron las monjas a la puerta de la clausura. Dice que el cuerpo se encontraba incorrupto, faltándole sólo el pie derecho; que era de alta estatura y revelaba la hermosura de D.ª Mayor, conservando un guante en la mano izquierda, y cubriendo todo el cuerpo blanca toca de gasa en la cabeza, y en el resto un paño de brocado con las armas de Castilla y las quinas de Portugal, y además un guardapiés de tafetán verde; que al lado había un báculo dorado y en la cubierta una estatua de madera representando a D.ª Mayor. Termina diciendo que él, el cronista, dejó dentro del ataúd un papel dando noticias de todo esto, y afirmando, además, que la urna estaba pintada de tal modo que siempre se tuvo por ser de mármol [2].

---

(1) *Crónica de la provincia de Cartagena, de la Orden de San Francisco.*

(2) El texto del P. F. Pablo Manuel Ortega, copiado a la letra, es este: «44. No he podido descubrir qué año murió esta Señora Fundadora, Doña Mayor Guillen; pero se tiene por cosa muy cierta, y llana, que perseverando en su hábito secular, vivió con las religiosas, haciendo una vida ejemplarísima y penitente. Después de difunta, depositaron su cadáver en una urna, que siempre se tuvo creído, ser de mármol, así por el peso, como por el color que le dieron, pero, en la realidad, es de madera, aunque se ignora cuál sea. Esta urna, cuando se trasladó el monasterio al sitio que hoy ocupa, como diremos a su tiempo, se trasladó también; la pusieron en el coro bajo, sin mucha advertencia de las religiosas. Ofrecióse una obra en dicho coro, este año pasado, de 1730, y removiendo la urna, notaron que la cubierta se podía fácilmente separar.

Además de estos dos escritores, se ocupan de D.ª Mayor, aunque no de su sepulcro, Ambrosio de Morales *Discurso del linaje de Santo Domingo* y Salazar de Mendoza *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León;* pero ni el uno ni el otro ofrecen un gran interés para el objeto especial de este estudio.

Resulta de las noticias aportadas por estos escritores, que D.ª Mayor—o María—Guillén de Guzmán fué hija de D. Nuño Guillén de Guzmán y de D.ª María González, ambos descendientes de las más linajudas familias castellanas, y hermana de D. Pedro Núñez de Guzmán, adelantado mayor de Castilla. Con esta señora estrechó relaciones ilícitas el Rey Don Alfonso

---

Entonces las monjas la hicieron quitar, y hallaron el cadáver tan entero, y tan incorrupto, como presto declararé. Dentro de aquella urna exterior, había otra caja, donde estaba el cuerpo; pero estaba sin cubierta, por cuya razón, había entrado por los resquicios de la urna, mucho polvo; el que quitaron las religiosas, con mucha curiosidad, y descubrieron el cadáver, hallándole en forma que yo explicaré. El año 1732, llegando a dicha villa de Alcocer, me significaron las religiosas de dicho Real monasterio, lo que habían admirado dos años antes, en la incorrupción de dicho cadáver. Desée ver este prodigio; porque me pareció muy digno de publicarlo, en este lugar; para cuyo efecto, abrieron las mismas religiosas la urna, sacaron la caja interior, a la puerta reglar, en donde vi dicho cadáver, en esta forma, y con esta incorrupción.»

«45. El cuerpo está todo entero, excepto el pie derecho, que le falta: y parece, no haberse corrompido, porque no descubrieron en dicha caja, los huesos, ni otro vestigio alguno; mas bien me inclino, a que se le han cortado, o por curiosidad, o por devoción. Así mismo, ambos ojos los tiene vaciados; y fuera de esto, el cuerpo está, no solamente entero, sino es, denotando la notable natural hermosura, que tuvo en vida. Las dos manos tiene puestas sobre sus mismos correspondientes hombros: quiero decir, la mano diestra, sobre el hombro derecho, y la izquierda, sobre el izquierdo: y ambas, con las palmas a la parte interior. La mano izquierda tiene calzada de un guante de seda, de color dorado, de punto de media, y la derecha, desnuda: y en ésta es, en donde se conoce más bien su incorrupción, y hermosura; pues se le distinguen tan perfectamente los nervios, y las venas, como si fueran de un animado cuerpo. Es, la dicha mano, en extremo airosa, con los dedos muy largos, y lo mismo, las uñas, y éstas, muy encañonadas. Advertí, que el cuerpo era de una

*el Sabio*, cuando aun no era más que príncipe, y probablemente muy joven, pues en 1253, contando sólo treinta y dos años, casó a su hija D.ª Beatriz, habida en D.ª Mayor, con Alfonso III de Portugal. También parece seguro que estas relaciones tuviesen lugar en fecha anterior a la del casamiento de D. Alfonso con D.ª Violante de Aragón, que no se efectuó hasta 1246. Fuere como fuere, es indudable que este primer amor del Rey sabio debió causar en su espíritu una impresión muy honda, que no se le borrara nunca, pues durante toda su vida se le ve acumular en D.ª Mayor pingües señoríos, confirmar las donaciones y privilegios que ella otorga a sus vasallos y al monasterio que

---

altura agigantada: y habiéndole medido a palmos, una religiosa, se conoció, que pasaría de dos varas; y con todo eso, el pié que tenía, era pequeñito en extremo. Le queda aun en la cabeza, mucha parte del cabello, el cual, es rubio, y muy hermoso. El cadáver se halló vestido en esta forma. En la cabeza, tenía una toca de gasa, de color blanco, ajustada al modo que la llevan las religiosas. Después, cubriendo la cabeza, llegaba hasta la cintura, un paño de seda, de varios colores, con buena parte de hilo de oro y plata; cuyo tejido formaba las armas de Castilla, interpoladas con las Quinas de Portugal. Tenía un guardapiés de tafetán o raso liso, de color verde. A su lado derecho, tenía un báculo de madera, dorado; una buena parte torneada por igual, y la mayor, a lo salomónico: no era fácil distinguir, si representaba cetro o cayado. Unos chapines tenía caídos de los pies, por haberse ya podrido el cordobán: y en algunos pedazos, que le quedaban, se veían unas labores, al modo de las que muestra el guadamecil. En la cubierta de la urna, está tallada, de relieve, una estatua de la misma Doña Mayor; la que denota, también, lo agigantado del cuerpo que tenía. Tienese por tradición, y memoria heredada, entre las religiosas, que esta urna se hizo, de orden de su hija, la reina de Portugal. Por estar ya podrida, o pocos menos, toda la ropa que tenía el cadáver; acomodándola en la misma caja, en la mejor disposición que se pudo, en obsequio de la antigüedad, le pusieron las religiosas, la que les pareció conveniente, nueva y limpia. Puse dentro de la caja un papel, con la noticia de todo lo que llevo referido, por si acaso, en algún tiempo, se volviese a abrir y se hallase alguna novedad. Esto es lo que por ahora se ofrece decir, de este antiguo monasterio, reservando las noticias restantes, para cuando se trate de su traslación.»

fundó, y poner un empeño particularísimo en casar bien al fruto de aquellos amores, a D.ª Beatriz, a la que dotó esplendidamente con villas y rentas. Hasta se afirmaba, en el manuscrito estudiado por el Sr. Catalina, que fué D.ª Mayor la que no quiso contraer matrimonio con el entonces príncipe heredero. Debió morir esta señora, como supone el Sr. Catalina García, entre los años 1262 y 1267.

Estas noticias, tan semejantes a una leyenda, unidas a las que aporta sobre la momia el P. Ortega, creo que serían suficientes para dar un gran interés histórico y romántico a este sepulcro, aun cuando se prescindiera del gran valor que, a mi juicio, tiene como obra plástica y de su importancia grande para la historia de nuestras artes.

Desde luego, la bella pintura de la urna, imitando mármol, de que habla el P. Ortega, debe quedar oculta por el horrible repinte, imitando mármol también, pero con unas calaveras y huesos por aditamento, que ha puesto allí algún pintor de brocha gorda, y de los más torpes que hubiera en la localidad. Por fortuna, la tapa, con la estatua, ha sido respetada. Al quitar esta tapa sorprende también de un modo muy desagradable un ataúd forrado con feísimo papel moderno de tapizar paredes. A los pies de este ataúd, y en un gran espacio que sobra de la urna, se ven muchos huesos humanos, muy blancos y muy limpios, y varios tarugos de madera, cuya utilidad no supe explicarme al pronto.

Sacado el ataúd y puesto sobre unas sillas en el coro de las monjas, se aumentó todavía más mi desilusión cuando lo destapé, porque el cadáver de D.ª Mayor no tiene momificada la cabeza, como dice el P. Ortega, sino que ésta es una simple calavera, más repugnante

aún que cualquier otra, por tener muchos dientes rotos, por conservar todavía pegados algunos restos secos de partes que fueron blandas y porque, además, pensé después de esto, que el cuerpo, que allí aparecía todo cubierto de telas modernas, baratas y bastante feas, sería un esqueleto tan repulsivo como la cabeza. Pero claro está que me apresuré a separar aquellas telas y entonces sí, le di la razón al fraile cronista: allí estaba la momia, y era la momia de una mujer bellísima, que tan bella debió ser como mujer, que, aunque parezca extraño, aún conserva su momia restos de hermosura. Lo que más me sorprendió en ésta fué su blancura. No es negra ni tostada, como suelen ser las momias, sino blanca, pálida, con pátina de marfil; y la piel parece todavía suave, y hasta la carne blanda.

Le falta el pie derecho, que, según tradición de las monjas, cortó D.ª Beatriz y lo llevó a Portugal. El izquierdo es un pie pequeñito, muy cuidado y muy coquetón, y junto a él los chapines con que le calzaran en la mortaja. Están estos chapines formados, conforme el gusto de entonces, por un tarugo de madera alto como de unos tres dedos, muy semejantes a los que vi mezclados con los otros huesos, pero forrados con un finísimo guadamecí de preciosos dibujos, donde alternan el oro con colores obscuros, y ya sobre este tarugo, que hace las veces de nuestra suela, se levanta el zapato, en forma muy semejante a la de los nuestros, y del mismo guadamecí. De estos zapatos, que no ofrecen señal de haber pisado con ellos, uno está perfectamente conservado, sin más deterioro que un descosido, mientras que del otro no queda más que el tarugo o suela forrada. La estatua los reproduce con toda exactitud de forma.

También reproduce la estatua con mucha fidelidad

a posición de la momia entera, particularmente de sus manos, que no es la que apunta el P. Ortega, tan cuidadas y tan bellas como los pies, y que, como afirmó el cronista, conserva todavía una de ellas un guante. Este guante es de punto de seda blanco, que con el transcurso de los siglos ha tomado un matiz amarillento, pero muy por igual, sin la menor mancha, y termina en el brazo con una franja castaña del mismo punto, tal como se ve en los de la yacente, y tan fino y tan sutilmente tejido que pudiera competir con ventaja con las mejores producciones de la industria moderna.

El báculo de que habla el P. Ortega ha desaparecido, como los vestidos antiguos que vió acomodar en el ataúd, y como el papel que dejó recordando su visita. En lugar de éste se ha puesto otro, firmado por una abadesa de mediados del siglo XIX, en el que se hace constar que estando el ataúd muy deteriorado se le sustituyó por este otro nuevo, que costeó D.ª Gracia García de Villa-García, pero conservando dos tablas del antiguo, que, efectivamente, se reconocen por ser mucho más fuertes y más obscuras, y que por la misma causa se cambiaron los trajes primitivos por las telas actuales. También había sobre la momia un crucifijo de madera pintada, de un tamaño aproximado a un palmo y medio, y de un trabajo muy característico del siglo XIII. Este crucifijo es desproporcionado y basto, lo que me hace dudar de que fuera sepultado con el cadáver de D.ª Mayor, y me inclina más bien a suponer que acompañara en el ataúd a alguna de las otras monjas contemporáneas, cuyos huesos y restos de zapatos se guardan hoy en la misma urna que la fundadora. Sobre estos huesos me parece recordar que lo hemos dejado al cubrir nuevamente el sepulcro.

Todo esto creo que puede tener un cierto interés para el historiador o para el curioso, por eso me he detenido en contarlo; pero lo que desde luego lo tiene enorme para el asunto especial de este trabajo, para la escultura funeraria española, es la estatua de doña Mayor. En ella se representa a esta señora con toca y griñón, vistiendo un brial de mangas ajustadas y sobre éste un amplio manto; todo ello policromado sobre una preparación de escayola. Cuatro angelitos, dos a la cabecera y dos a los pies, velan e inciensan. No existe ninguna traza de inscripción.

Su fecha debe ser muy poco posterior a la de la muerte: los comienzos del último cuarto del siglo XIII. Toda esta segunda mitad del siglo es la época brillante del arte medioeval, que aquí entre nosotros adquiere un desarrollo más tardío que en Francia, de donde irradió a todos los países. A esta época corresponden las estatuas de los Reyes Viejos de Toledo, los bellísimos sepulcros de León y la mejor decoración de la fachada de su catedral, las soberbias esculturas de Burgos y los enterramientos de Salamanca. Pero en este tiempo lo que más distingue a nuestra estatuaria es su expresión de vida, la enormidad de matices humanos que se sienten bullir dentro de cada obra. Cada una de ellas es un tesoro que no se acaba nunca, de emociones sentidas por el autor, y sentidas en la vida misma, en la observación diaria de los efectos y de las expresiones.

El espíritu capital que armoniza y unifica este arte es siempre el religioso, piedra angular de la ciencia y el arte de la Edad Media; pero este mismo espíritu que en los siglos anteriores no había exigido otra cosa que enseñanza y doctrina, por medio de símbolos y representaciones, comienza ya en el XIII a pedir ex-

presión interna, y quiere que esta expresión sea muy vigorosa, que haga sentir vivamente lo que los siglos anteriores se habían limitado a enseñar. Y esto, si nos fijamos bien, era ordenar al arte que se inspirara en la vida, que volviera a la naturaleza, abriéndole de par en par las puertas de la emoción.

Todavía esta naturaleza no tendrá la riqueza de elementos con que hoy la abarcamos. El valor de la forma corporal como tal forma ocupará un lugar muy secundario para estos artistas, por no ser directamente indispensable para el fin que la religión les señala. Estas formas no se depurarán, ni recreará su belleza, ni se armonizarán sus líneas ni sus masas, ni tendrán más valor que el de medio para traducir el espíritu o sus cualidades. La materia no se asigna todavía un papel activo, limitándose tan sólo a no estorbar.

Y este arte que pretendía ser sólo del alma, tendría que comenzar refiriendo unas cuantas observaciones emocionales, que serían pocas en número, pero que serían también las que primero y con más fuerza exaltasen la sensibilidad; notas muy generales y muy vagas, pero las dominantes en el sentir humano. Luego, a medida que el arte progresara, la observación se iría enriqueciendo y se iría completando en sus detalles, y revistiendo de acentos individuales y concretos, y de este modo lo que la emoción ganara en riqueza y complejidad lo iría perdiendo en universalidad y en grandeza. Y luego, al fin, mucho más tarde, la forma corporal ganaría importancia, y se estudiaría con más detenimiento; y se perfeccionarían los medios de traducirla; y dueño ya el hombre de estos medios, se atrevería a emprender una selección; y esta síntesis de la forma arrastraría consigo la síntesis de las emociones; y se combinarían las bellezas de los

cuerpos con las bellezas espirituales; y se traduciría, no todo lo que se sintiera, sino solamente aquello que se estimara conducente a un efecto determinado; y la emoción volvería otra vez a su punto de partida, a lo universal, pero por otros senderos, y después de haber pasado por lo singular y lo concreto.

Así, pues, nadie podrá negar que una de esas estatuas tan largas y tan estiradas que se ven en las portadas románicas son elegantes, elegantísimas. No sé si esta emoción de elegancia la exigió la época; probablemente no; pero la debió gozar, sin embargo. Lo que sí afirmo es que esa elegancia aparece en el último grado de universalidad: lo mismo puede ser la elegancia de un hombre, que de una mujer, que de una columna; no es más que elegancia. Pues recordemos después cualquier obra maestra, tanto castellana como francesa, del siglo XIII: la Virgen con el Niño de la portada meridional de León, los infantes del claustro de Burgos, el San Teodoro de Chartres; y la elegancia de estas esculturas ya no podemos confundirla con la de un objeto inanimado como la columna; ya es la elegancia propia de la mujer, o de la juventud viril, o de la virilidad en su total desarrollo. Y después de esto, ya en el siglo XIV, recordemos a la Virgen Dorada de Amiens, con una elegancia mezclada con cierta coquetería y cierto mohín y ciertas afectaciones que la singularizan como elegancia francesa, exclusiva de la mujer de allá y no de cualquier otra; y las yacentes retratos de los siglos XIV y XV, que muchas de ellas son elegantísimas, con la elegancia individual que tuvieran los caballeros o señoras que representan.

Pero en el mismo siglo XV viene el arte italiano perfeccionando la ejecución y mostrando al mundo, como gran novedad, que el cuerpo humano es bello; y ha-

ciéndole sentir esta belleza; y haciéndole sentir también que es un medio admirable para traducir la de las almas. Y si el busto florentino alcanza la máxima perfección y elegancia, no es sólo por la exactitud con que refleja el espíritu interno, el carácter singular, y hasta el pensamiento de cada una de aquellas mujeres, sino porque, además, su carne es blanda, y su piel delicada, y su modelado es muy rico en matices y hasta hay alguno de tal modo trabajado en que se podría afirmar de qué color eran los ojos o los cabellos. Y si la Virgen Dorada era elegante a la francesa, por su mohín y su ritmo, el David de Verrochio lo es a la florentina, por su peculiar proporción, por la gracia y la armonía singularísima de sus miembros y por su tipo étnico, además, claro está, de serlo por el acento de una vida tan concreta como la que denota aquel ligero reir y aquel picaresco mirar. Y si las estatuas de León, Burgos, etc., tenían la elegancia de la mujer o del hombre, o de la juventud, o de la vejez, las de Miguel Angel tienen la del dios o del titán, y la traduce por la armonía depurada de músculos, huesos, tamaños y formas, construyendo los cuerpos con sus propias manos de artista y mostrando hasta los instrumentos que empleara. Y si los estiramientos románicos o bizantinos son elegantes como los vasos o las columnas, los de nuestro Berruguete o nuestro Greco lo son también como lo pudieran ser, por una asociación evocadora, ciertos sonidos o ciertos dolores.

Y he puesto como ejemplo la elegancia, porque en las esculturas del siglo XIII es la nota que más domina y en la que radica principalmente la impresión tan extraordinaria que causan de humanismo y vitalidad. Es una elegancia riente, producto de la íntima armonía de la esbeltez con la gracia y la majestad, y que pro-

duce una emoción muy general, con sólo las concreciones necesarias para determinar el sexo o la edad, pero sin que sean nunca tantas ni tan acentuadas que le hagan perder al sentimiento el encanto de su vaguedad o su misterio. Tras de ella, y porque ella la sugiere, se puede entrever la delicadeza, el refinamiento espiritual, la debilidad y la ternura, y en ocasiones hasta la frivolidad y la coquetería en las estatuas femeniles; y la arrogancia, la nobleza, el empuje repentino y fácil, la elasticidad de pensamiento como de cuerpo, en los varones. Ella es la emoción capital que, sin perder nunca su elevación, se adapta y se complica con las demás emociones para producir ese admirable efecto de vida y de palpitación interna con que siempre sorprende una estatua del siglo XIII.

Y los medios para conseguir esto, aunque muy perfectos, son todavía bastante sencillos y primitivos. El material que se emplea suele ser la piedra arenisca o calcárea, de grano fino, que no se presta mucho a las exquisiteces del cincel, ya que el alabastro, al menos aquí en Castilla, parece una materia más propia del siglo XV. Se la trabaja siempre acusando sólo los grandes bultos: las entrantes o salientes que tienen una importancia capital en la apariencia que deba ofrecer un cuerpo, pero nada más; el resto se deja inexplicado, o a lo sumo se le curvea, o se le aplana, o se le raya, pero sólo lo necesario para que no desentone: jamás se estudia centímetro por centímetro una superficie. En cambio, se encajan con mucha justeza los contornos principales, se deslinda bien cada una de las partes y se armoniza con las otras, y se acentúa el vigor de las sombras y las luces. La proporción se afina y se depura, aunque todavía hay obras verdaderamente maestras que la ofrecen muy defectuosa. Los paños comien-

Fig. 2.—Alcocer (Guadalajara). Convento de religiosas clarisas. Doña Mayor Guillén.

zan a quebrarse, sobre todo cuando caen y tocan el suelo, pero no con la dureza y la exageración que en los siglos posteriores, y sus pliegues suelen ser muy finos y delicados y tienden mucho a transparentar las formas.

A estas notas generales de expresión y de factura, que son comunes al arte septentrional y al castellano, se pudiera añadir que en la opinión de muchos críticos—hoy casi todos—el recuerdo del clasicismo no lo ha perdido nunca el arte medioeval, y se pudieran citar ejemplos en Reims, en Bamberg, en Siena y en otros muchos puntos, en que, por lo menos, se acusan reminiscencias claras del paganismo romano.

Pues la estatua de D.ª Mayor coincide y disiente con mucho de lo que antecede. Su labor es muy sobria y muy sencilla, y justísima en su proporción y en el dibujo de todos sus contornos. Aunque su arte es, desde luego, el peculiar del siglo XIII, en sus más hermosas obras, sorprende en ella lo en grande que está concebida, la amplitud de sus formas, la simplicidad de sus siluetas, lo seguido de su ropaje, la grandiosidad de sus proporciones. No es elegante como sus contemporáneas, ni refinada, sino majestuosa, serena y muy seria, con una seriedad interna que sobrecoge. Por más que esté tendida y sea una escultura sepulcral, no es una muerta que tiene los ojos abiertos, y no es este tampoco el único caso en que el arte gótico ha colocado sobre un sarcófago a una imagen viva. Tiene vida, sí; pero no un pletoricismo de vida y de humanidad como tienen las otras, sino una vida discreta y latente, llena de quietud y de misterios. Por eso impresiona, y por eso esta impresión es grave y profunda como un canto de iglesia, y tan amplia y tan general, que lo abraza todo, lo bello de la mujer, lo sereno y majestuoso de la

Fig. 3.—Alcocer (Guadalajara). Convento de religiosas clarisas. Doña Mayor Guillén.

diosa, lo impenetrable y lo escondido de la muerte. Es gótica, muy gótica, pero con notas propias.

Algunas de estas notas puede ser que convengan con todos los arcaismos avanzados, principalmente con el griego y con el románico. Yo debo advertir que, a pesar de su lejanía, le encuentro más coincidencias espirituales con el primero que con el segundo. También coincide, en muchas de estas notas, con la «Virgen Blanca» del pórtico occidental de León, pero no con las demás estatuas leonesas ni castellanas del siglo XIII, que, aunque estén dentro del mismo arte, parecen perseguir otra idealidad más conforme con las direcciones francesas. Esto me ha hecho pensar en si esta estatua y la leonesa serían una muestra del arte genuino de Castilla en aquel tiempo, en frente de las demás, que pudieran ser, como ya se ha supuesto, obras de escultores venidos de Francia, o de sus imitadores. Pero claro está que con sólo dos ejemplares no hay elementos bastantes para resolver un problema de esta naturaleza, aunque sí para plantearlo.

La materia empleada es la madera, sobre la cual se ha puesto una preparación de escayola para que sirva de asiento a la policromía. En ésta lo que más domina es el dorado, que se emplea con una profusión como no se volverá a ver hasta el siglo XVI en las obras de Berruguete. Estos dorados no puedo precisar si tienen diversos tonos, porque el tiempo los ha unificado, pero me parece que sí. Dorado liso es el griñón y los zapatos, y los cuatro angelitos y la parte que debía ser blanca en los guantes, esto es cada guante entero, menos la franja que lo termina. Después del dorado, la tonalidad que más abunda es el rojo obscuro, casi negro, en el que, a pesar de su negrura, se pueden distinguir aún dos matices, por lo menos: uno muy carmi-

noso, y el otro tirando a nuestra actual tierra de Siena calcinada. Rojo continuo y sin combinaciones, es el revés del manto y el de la toca y la franja de los guantes; rojas, con unos visos dorados, las sillas en que se sientan los angelitos; y dorado, con dibujos rojos, el derecho del manto, así como el derecho de la toca. La túnica también está dorada, aunque aquí, por excepción, los dibujos son blancos. No se distinguen, pues, en toda esta policromía más que tres tonos: el dorado, el rojo con algunas variantes y el blanco, prescindiendo del rostro, en el que, como es natural, se mezclan varios colores.

La conservación es todo lo más perfecta que se puede desear en estatua tan antigua, y el tamaño, dos metros con cinco centímetros.

Fig. 4.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Presbiterio. Don Pedro I.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Presbiterio de la Catedral.*

## Don Pedro I

En el mismo muro que el sepulcro de D. Alonso I, pero mucho más bajo, y frente al de Gómez Carrillo de Albornoz, está el de D. Pedro I, segundo obispo de Sigüenza, que en 1152 sucedió a su tío D. Bernardo, después de haber desempeñado primero el cargo de prior del Cabildo, que aquél le otorgó, con beneplácito del Papa Eugenio II. Era natural de Leucata, pueblo situado entre Perpiñán y Narbona, y en los cuatro años que ocupó el obispado, secundando los planes de su antecesor, consagró todos sus esfuerzos a la construcción de la catedral, logrando que subiese la obra a bastante altura.

Su estatua, que aun conserva restos de la primitiva policromía, parece datar del final del siglo XIII. Es muy sobria en su ejecución, traduciendo tan sólo los rasgos esenciales de la forma, sin minucias ni divagaciones en la labor, pero ajustada y con carácter. El lucillo parece también de este tiempo, aunque quizás acuse ya alguno de los rasgos y proporciones que caracterizan al siglo XIV. En su testero hay una cruz pintada, entre dos escudos episcopales, y en su pie se

ve escrita la palabra «obrero», y en el frente, por bajo de la estatua corre esta inscripción:

«AQUI YASE EL MANº SEÑOR DON PEDRO OBISPO QUE EN ESTA IGLESIA MURIO EL AÑO DE 1156, EL QUAL DIO AL CAUILDO LA MITAD DEL PONTIFICAL DE MOLINA E LA METAD DE LA HEREDAD QUE SE DICE AVELLANEDA I LA 6.ª PARTE DE OTROS DIEZMOS I RENTAS.»

La estatua mide un metro sesenta centímetros de largo.

# B E L E Ñ A

(GUADALAJARA)

*Iglesia Parroquial.*

## Estatua yacente de un sacerdote desconocido

El único escritor que se ha ocupado de esta escultura, el Sr. Catalina y García [1], la supone del siglo XVI, o quizás algo anterior; pero aunque la obra está muy deteriorada y esto haga difícil su estudio, lo poco que aun queda parece datar de fechas mucho más antiguas, que tal vez se remontan al siglo XIII, o algo más tarde, pero no creo que nunca puedan llegar hasta el XVI.

No tiene inscripción ni se conservan noticias sobre quién fuera el sacerdote allí sepultado. Parece una yacente transportada de otro lugar o colocada en un nicho completamente rehecho. Su longitud es un metro noventa y dos centímetros.

Su valor artístico no debió ser escaso, porque aun se conservan en el rostro y en las manos ciertos primores de ejecución que dan mucho carácter y no poca morbidez, y las proporciones son, además, justas y grandiosas; pero el tiempo lo ha puesto todo tan borroso y tan uniforme, que para percibir hoy alguna que otra de sus bellezas se requiere un estudio detenidísimo y basado mucho más en el presentimiento inseguro y en la adivinación que en una contemplación de la realidad.

---

(1) *Relaciones de Guadalajara* y *Catálogo.*

Fig. 5.—Beleña (Guadalajara). Iglesia Parroquial. Estatua de un sacerdote desconocido.

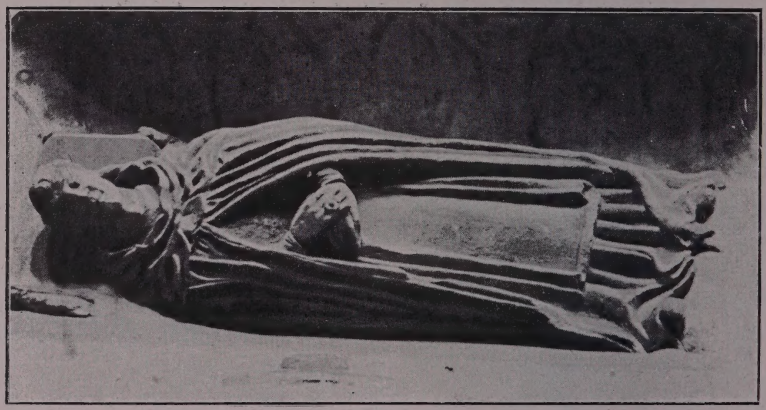

Fig. 6.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Presbiterio. Don Alonso I.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Presbiterio de la Catedral.*

## D. Alonso I

Este sepulcro es sencillamente un hueco o excavación que se ha abierto en el muro del presbiterio, frente al del cardenal de San Eustaquio, pero mucho más alto, y en el cual se ha puesto una antigua estatua yacente que debía haber en el ábside primitivo antes de la reforma de esta parte del templo.

Esta estatua, muy obscurecida por el transcurso del tiempo, y muy difícil de ver por la gran altura a que la han colocado, parece ser obra del siglo XIV, y bastante hermosa. Su primera colocación debió ser a poca altura, bajo un arco gótico y en la posición natural en que suelen colocarse estas yacentes, tendidas y mirando arriba, al intradós del arco; pero como al trasladarla al lugar en que hoy se encuentra la hubiera ocultado la misma cama o suelo del nicho, se la ha colocado en el testero, pegada a la pared por la espalda, de canto, con lo que se desvirtúa por completo la naturalidad de su actitud y se trastornan todos los efectos. Viste traje de fraile, con capa, capillo, túnica y escapulario, y está labrada en piedra arenisca.

Debajo se ha puesto esta inscripción:

«AQUI YAZE EL MUI REVERENDO SEÑOR DON FRAY

ALONSO OBISPO QUE FUE DESTA SANCTA YGLESIA AÑO DE 1330. DEXÓ A LA MESA CAPITULAR LA MITAD DEL PONTIFICAL DE MORON Y LA RENTA DE LAS 13 ALDEAS DEL BAL DE HENARES, Y SALINAS DE MEDINACELI.»

Este D. Alonso I era un fraile dominico que, según el obispo historiador Fr. Toribio Minguella [1], a quien sigo, se llamaba Alfonso Pérez de Zamora, quizás por ser ésta su ciudad de origen, y ocupó la mitra desde 1328 ó 29 hasta 1340 que falleció. Las donaciones de que trata la inscripción las hizo por carta de 30 de Junio de 1332, lamentando lo exiguo de las rentas que percibían el deán y cabildo, con las que no era posible se sustentaran decorosamente. Estos, en señal de agradecimiento, se reunieron ante notario, al día siguiente, y le concedieron enterramiento perpetuo en la capilla mayor, en el sepulcro que el mismo obispo se habría hecho labrar en vida, pues afirma el documento: «La »qual sepultura uos fizistes labrar cerca del altar ma»yor dentro de la pared a la mano izquierda.» Es, pues, una estatua que, no sólo por su estilo, sino documentalmente, se puede afirmar que data de la primera mitad del siglo XIV, entre 1329 y 1332. Tal vez la fecha que aparece en la inscripción, 1330, y que los señores Villamil y Minguella suponen equivocada, sea la de la construcción de la obra.

Este obispo es también el que comienza y costea en parte los trabajos de reparación de la catedral, que, apenas terminada, parece debió sufrir grandes hundimientos en sus primitivas bóvedas de medio cañón, sobre todo las de la nave central [2]. Ganó además un

(1) *Historia de la diócesis de Sigüenza y sus obispos*, tomo II, pág. 32 y siguientes.

(2) Véase Pérez Villamil. *Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza*, pág. 90.

pleito a los «de la Cipdat» sobre el señorío de Sigüenza, y entre otras muchas donaciones a la iglesia, fundó y dotó un altar a San Ildefonso. Dió, por fin, sabias ordenanzas y reglamentó el Cabildo.

Mide la estatua, aproximadamente [1], un metro sesenta centímetros de largo.

(1) Me ha sido imposible medirla con exactitud por la gran altura en que está colocada.

Fig. 7.—Cuenca. Catedral. Capilla de los Caballeros. Doña Teresa de Luna.

# C U E N C A

*Catedral. Capilla de los Caballeros.*

## Doña Teresa de Luna

Esta señora, por cuyas venas corría sangre real aragonesa, era hermana del arzobispo D. Jimeno, que primero lo fué de Tarragona y más tarde de Toledo, y madre del célebre cardenal del siglo XIV D. Gil de Albornoz. Hay indicios para suponer que debió morir muy joven.

La interesante lápida sepulcral que cubre sus restos se encuentra hoy colocada en el suelo de la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca, ante el altar de la Epifanía, y a un nivel bastante más bajo que el resto del pavimento, por lo cual aparece ordinariamente cubierta con unos tableros.

La forma una losa de pizarra negra, en la que se ha grabado, casi sin relieve alguno, el cuerpo de la difunta, dejando un espacio grande completamente vacío entre la cabeza y el final de la lápida. Esta cabeza, así como las manos, son de piedra y están labradas a todo bulto, destacándose sobre lo demás, no sólo por su color blanco, sino también por su mayor corporeidad y sus rigurosas batientes de luz. Es todo ello un trabajo finísimo y delicado, y aunque algo falto de intención y malicia, precisamente por esto causa la impresión delicada que causa todo arte ya perfecto

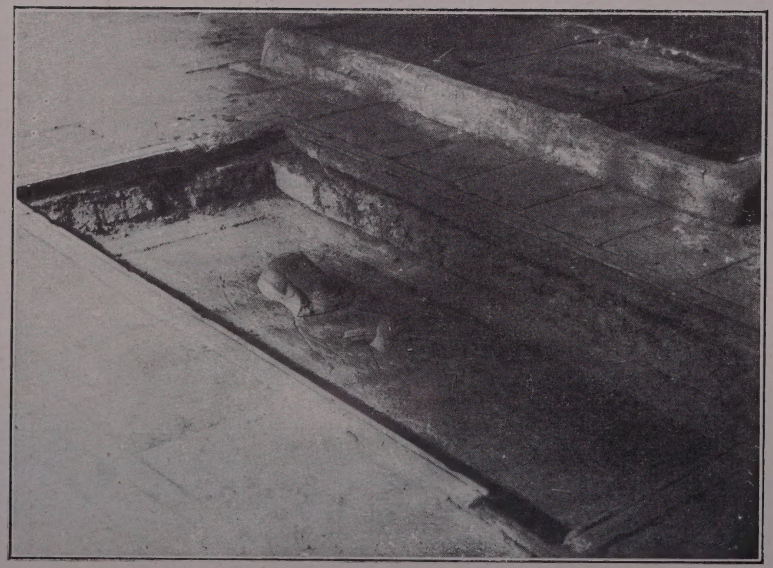

Fig. 8.—Çuenca. Catedral. Capilla de los Caballeros. Doña Teresa de Luna.

que no ha acabado de perder su inocencia y su ingenuidad arcaicas. Es así su modelado excesivamente redondo y cándido, pero lleno de gracia y denotando ya la observación de las notas esenciales de la forma plástica.

La parte ejecutada en pizarra está muy deteriorada, más por la acción de los siglos que por la de los hombres; en cambio la cabeza y las manos, de material mucho más duro, apenas si han sufrido, y conservan todavía hasta la exquisitez de su pulimento. Esta descomposición de la pizarra ha destruído gran parte de la inscripción, que corría por todo el borde; pero, afortunadamente, el historiador Rizo, que la pudo leer completa, nos ha transmitido su copia, que es ésta:

«Aqui yace Dª Teresa de Luna, que Dios perdone, hija de D. Gomez de Luna, muger que fué de D. García Alvarez, que Dios perdone, e madre de D. Gil, arzobispo de Toledo, finó a XVIII dias de mayo, era de MCCCXXXIV.»

Sus dimensiones son un metro ochenta y dos centímetros por sesenta centímetros.

A juzgar por su estilo, parece esta escultura un bellísimo ejemplar del siglo XIV, que tal vez hiciera labrar su hijo el cardenal, después de muerto su padre—ya que al nombrarlo en la inscripción se añade «que Dios perdone»—y, por lo tanto, después de 1328. La sencillez del plegado, la factura del rostro y las manos, hasta el carácter de la poca letra que se conserva de la inscripción parecen indicadores de los mediados del siglo XIV.

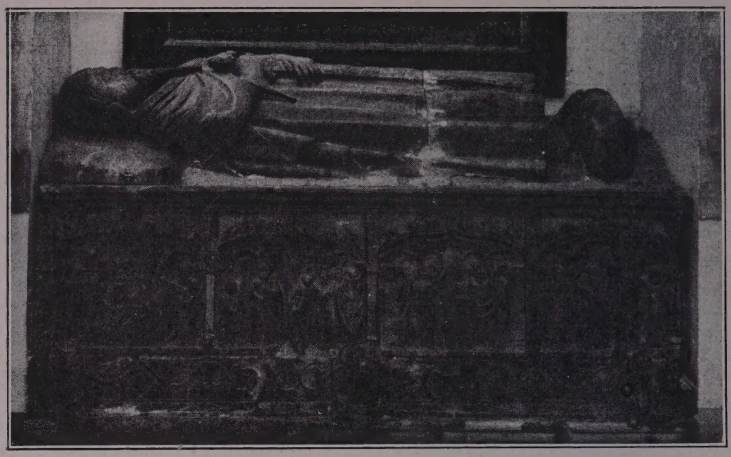

Fig. 9.—Cuenca. Catedral. Capilla de Santiago. Caballero santiaguista desconocido.

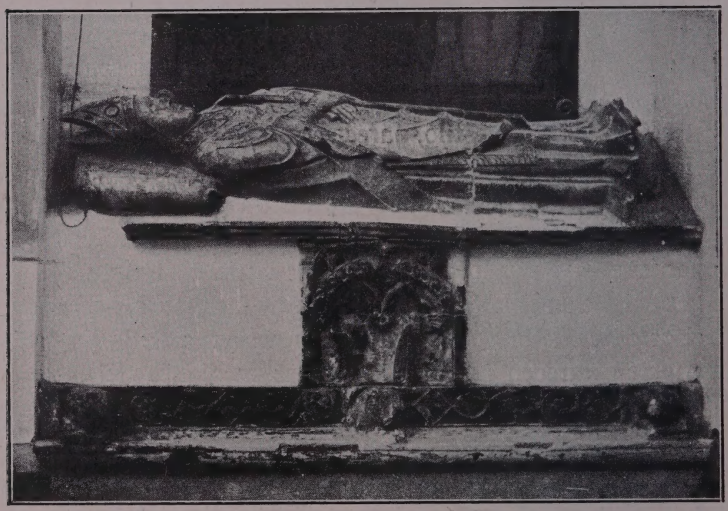

Fig. 10.—Cuenca. Catedral. Capilla de Santiago. Don Alvaro Martínez.

# C U E N C A

*Catedral. Capilla de Santiago.*

## Don Alvaro Martínez, obispo de Cuenca, y un caballero santiaguista desconocido

Estos dos sepulcros se encuentran colocados en el muro del Evangelio de la capilla parroquial de Santiago en la catedral de Cuenca. De la obra antigua sólo se conservan las estatuas, todo el frente de la urna del segundo y la parte central de este frente con el adorno inferior del primero. Ni el uno ni el otro tienen el menor rastro de inscripción, por lo que hay que atenerse al texto del Sr. Quadrado [1], que afirma pertenecer el del obispo a D. Alvaro Martínez, fundador de esta capilla y preceptor de D. Enrique III, que murió ciñendo la mitra de Cuenca, por los años de 1400, lo que conviene con el estilo de las esculturas, que parecen, efectivamente, datar de los primeros años del siglo XV. La estatua del caballero santiaguista, que lleva hábitos capitulares, es mucho más tosca, y a causa de esto parece anterior; pero el frente de la urna, representando cuatro escenas del duelo y el funeral, no disiente en nada de la del otro sepulcro. Se podría con esto pensar que se trataba de una estatua del siglo XIV con la que se había cubierto una urna labrada en el XV, o lo que

(1) *España. Sus monumentos y artes. Castilla la Nueva*, pág. 540.

yo más me inclino a creer, que son dos sepulcros de los primeros años de este último siglo o de los finales del anterior, ejecutados por dos artistas, uno de ellos mucho más arcaico que el otro.

De todos modos son obras de poco valor estético, y su valor histórico tampoco es muy elevado por no ofrecer de un modo claro y preciso las notas caracterizadoras del arte de aquellos tiempos, ni conocerse de un modo seguro los personajes a quienes se dedicaron [1].

(1) Miden, 1,60 metros.

# SIGLO XV

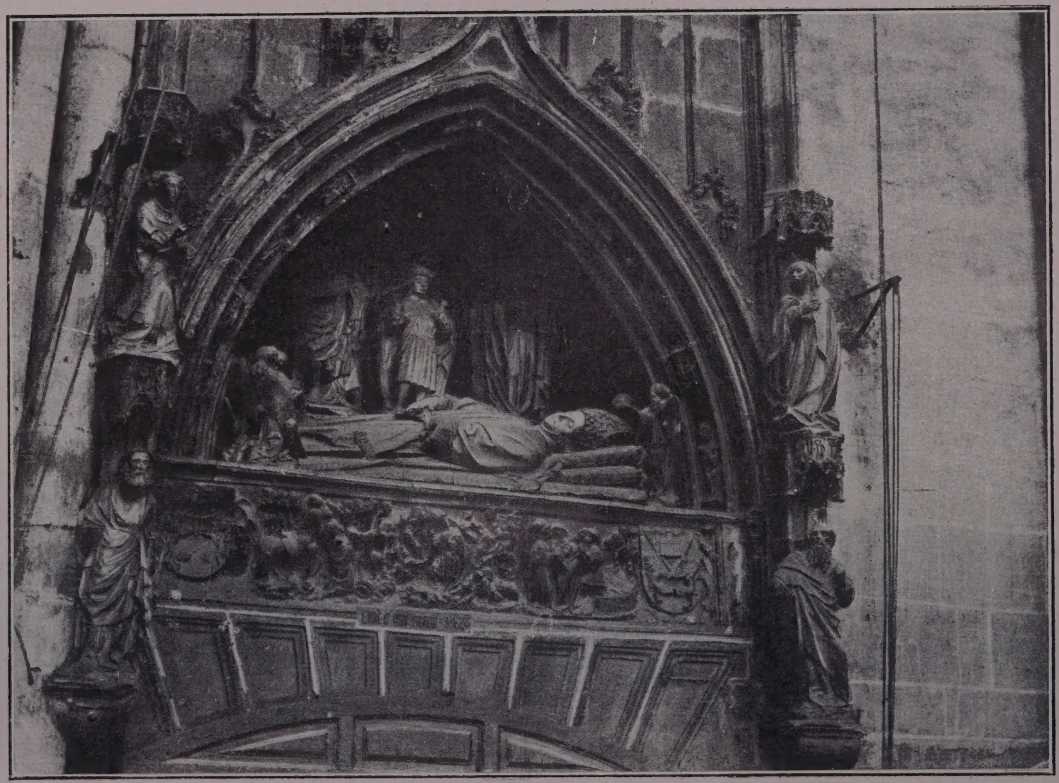

Fig. 11.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Presbiterio. El cardenal de San Eustaquio.

# S I G Ü E N Z A

(GUADALAJARA)

*Catedral. Presbiterio.*

## El cardenal de San Eustaquio

En la capilla mayor de la catedral de Sigüenza y en el muro de la Epístola, se halla colocado este sepulcro sobre la puerta que da paso a la girola. Mide su arco unos 3,50 metros de altura por un ancho de 2,50, en su base, y 0,70 de fondo; la yacente, 1,65, y el conjunto todo, 6 por 4.

Ni Pouz ni Madoz hacen mención de esta hermosa obra. Ya Quadrado le tributa algunos elogios, y solamente Pérez-Villamil [1] y el obispo Sr. Minguella [2] se dan entera cuenta de su gran valor artístico, la describen con minuciosidad y aportan interesantes noticias.

Es lástima que el Sr. Pérez-Villamil, que suele ser tan fino observador y que tiene tan cumplidamente acreditada la exquisitez de sus juicios estéticos, no se haya fijado lo suficiente en esta ocasión y haya sentado algunas afirmaciones que a todas luces parecen inciertas. No es de mármol el sepulcro este, como sostiene

(1) *Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza*, pág. 216 y siguientes.

(2) *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, volumen 2.°, pág. 125 y siguientes.

Fig. 12.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Presbiterio. El cardenal de San Eustaquio.

dicho señor, sino de piedra; ni la fecha que aparece en la inscripción es la de 1434, sino 1426, escrita en caracteres grandes, claros, legibles hasta en el grabado adjunto. Tampoco representan a dos ángeles orantes las estatuas que hay colocadas sobre las de San Pedro y San Pablo, sino al arcángel y a María en el Misterio de la Anunciación; ni las del fondo, en el testero, están arrodilladas «en actitud de oración y de duelo», sino de pie y representando a San Eustaquio entre los dos San Juanes.

Todo esto, que sólo tiene una importancia relativa para la historia crítica de la obra, aumenta mucho mis dudas, ya muy marcadas, ante la afirmación del señor Villamil de que el trabajo presente «las delicadezas del arte italiano, *pues consta* que fué labrado en Roma». No sé si el Sr. Villamil tendrá alguna prueba documental en la que apoye su opinión, como parece indicarlo, aunque no la da en su libro; pero, aunque así fuese, yo me atrevería a ponerlo en duda ante la elocuencia y la claridad con que la están desmintiendo el estilo y la factura del mismo sepulcro. Si éste lo mandó construir el sobrino del cardenal, D. Alonso Carrillo de Acuña, entre 1434 al 37, como el mismo señor Villamil parece afirmar, debió valerse, no de artistas italianos, sino de los francoborgoñones, que formaban aquí, por aquellos días, una colonia tan numerosa y habían llegado a poner su arte tan en moda.

Y no me fundo solamente al suponer esto en las notas generales del goticismo de este monumento, aun cuando sean muy características y muy genuinas del franco-borgoñón y del castellano de entonces, y muy diferentes, y hasta opuestas, a todo el arte italiano, incluso el gótico, que precisamente en aquel tiempo iba siendo allá poco frecuente y hasta raro; es que la ten-

dencia estética, la esencia, el alma de esta obra es francamente borgoñona y no se parece absolutamente en nada a lo de Italia. Aquí el artista tiende, sobre todo a traducir realidades, concreciones, y de la sucesión total de éstas podrá resultar una emoción bella, pero nunca como finalidad primera ni exclusiva. Lo que el artista se propone es tan sólo narrar, demostrar, darnos una clarísima y detallada explicación de cómo era el rostro del cardenal, de cómo fué tal o cual escena, de cómo se llevaban los vestidos y se plegaban los paños. La compresión fácil y clara de todo esto podrá aportarnos un goce, indudablemente, pero también podrá mover a nuestra alma a la conmiseración y lástima por el difunto, o sorprendernos y regocijarnos con la visión de tanto y tanto detalle inesperado, o elevarnos a pensamientos religiosos, y todo ello con el mismo valor emotivo, sin gradaciones ordenadas y como un resultado inconsciente de la narración.

El arte de Italia, por el contario, se propone siempre en cada obra un fin estético, y éste es ya el que domina y el que ordena los medios para su realización, y se llelléga a él por caminos muy varios: bien por una narración encauzada, bien por una síntesis que selecciona cuanto no sea absolutamente preciso, o bien por detalles o acentos que vengan a subrayar la emoción dominante. Y no afirmo que sea necesario que el fin último sea simple; podrá ser muy complejo, si sus notas se subordinan y guardan cierta unidad; ni consciente, pues más que pensado es sentido, y basta sólo con que ese pensamiento domine al artista en todos los momentos y no le permita apartarse de su dirección emocional. Y por todo esto, dominando en la obra italiana una radiación directa del alma del artista, y diferente y singular en cada artista, el arte aquél es más personal

que el puramente gótico del siglo XV, que es producto más bien de la escuela que del individuo, y ésta es precisamente otra de las particularidades que se notan en este sepulcro, que el autor o autores— pues ni siquiera se puede precisar con certeza si es uno o son varios— no logra destacar su temperamento singular en ningún instante, o por lo menos en muy pocos instantes, y cuando lo hace es a través de aquella coraza de maneras técnicas, ideales prefijados y tradiciones de escuela.

Pero aún aquí, concretándome sólo a estos particularismos de un orden más secundario, no comprendo cómo el Sr. Villamil ha podido llegar a su afirmación, porque éstas son precisamente otras notas que caracterizan mucho al arte borgoñón, que le son típicas y que nunca se pueden confundir con las del arte italiano. Véase, por ejemplo, el modo especial como está comprendido el ropaje en todas estas figuras: aunque se tiende ya a simplificar, a omitir en el número mayor de casos aquellos pequeños pliegues que más pueden perturbar que acentuar la ilusión, lo que todavía se intenta traducir con ello es la realidad de la tela misma, lo que ella sea en sí, sin grandes preocupaciones por sus apariencias, la lógica del plegado y no sus efectos; por esto, como el pliegue no es más que un doblez del tejido, doblez que se continua hasta abajo, si no tropieza antes con algún obstáculo que lo quiebre, el artista, que sólo se limita a comprender esto, acentúa la continuidad de cada uno de ellos, les marca el doblez o lomo con claridad excesiva y exagera sus quiebras con ángulos acusados y duros, que más que de tela suave los hace aparecer como de papel o de metal. Del mismo modo, como toda tela es por su naturaleza un cuerpo de sólo dos dimensiones, que apenas tiene espesor, el escultor

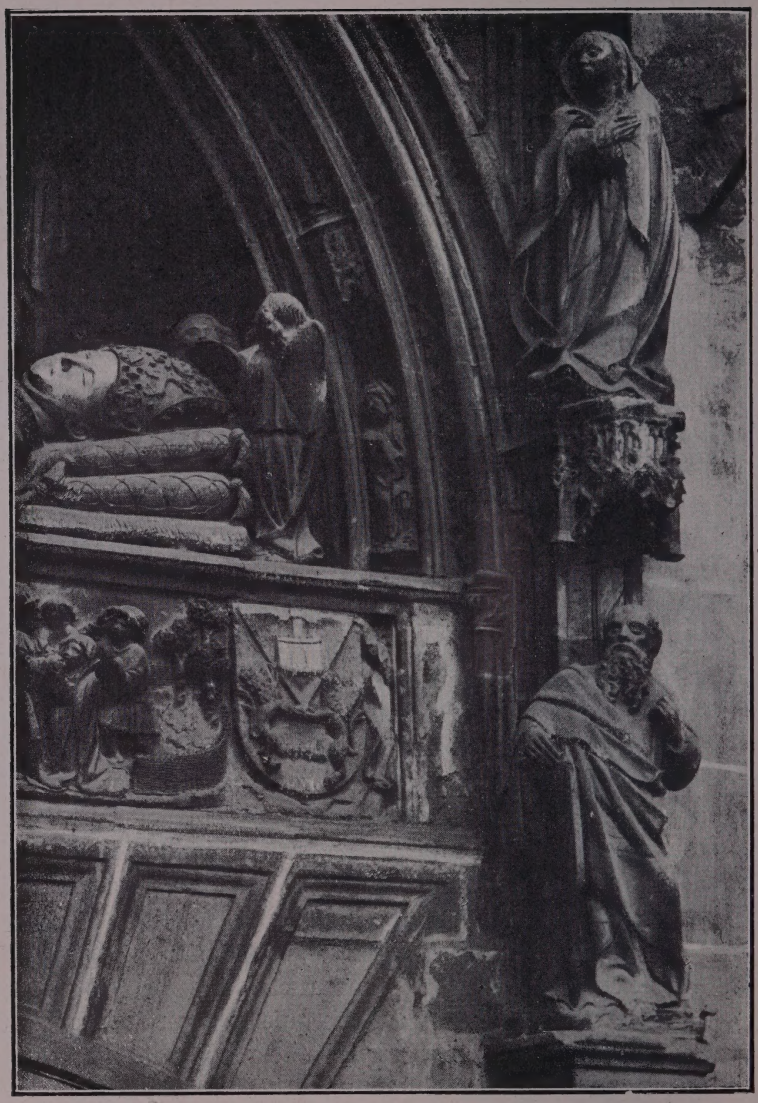

Fig. 13.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. El cardenal de San Eustaquio.

se esfuerza por traducir esta realidad labrando una lámina delgadísima de piedra, aunque esta materia no se preste fácilmente a ello, como puede verse en el manto de la Virgen de la Anunciación, y causando un efecto no de tela real y verdadera, como él se propusiera, sino de rigidez, de material quebradizo, de ceguera en la observación. Y esto que se ve aquí, esta comprensión del ropaje es lo que se ve siempre en todo el goticismo del siglo xv, y más que en ningún otro en el francoborgoñón, sin que ya en este tiempo—mediados del siglo—pueda citarse ningún artista italiano que lo entienda de este modo. Así Ghiberti, en sus puertas y en sus estatuas, pretende que sus telas ilusionen como tales, claro está, pero le interesa más aún que traduzcan la elegancia de la forma que cubren, que la acentúen y le den relieve, y que armonicen y compongan con las telas de las otras figuras, con los accesorios, que sean un elemento más para ordenar, para encauzar la emoción, para producir el goce, contribuyendo a un conjunto expresivo. Y esto se ve con más claridad todavía en los ángeles que sostienen la corona, en el relicario de San Cenobio y el de San Proto, Jacinto y Nemesio, donde, no ya los ropajes, sino las actitudes mismas, no han podido nunca ser vistas en la realidad; son visiones de la fantasía, creaciones de un genio que sólo ha querido dar una impresión de gracia, de delicadeza, de vaporosidad, y que no le ha importado para esto lo que las cosas sean en sí; es más, se ha atrevido a negar la realidad misma, la ley más real de todas las leyes, la que no admite excepciones, la ley de la gravedad. Y aquellos cuerpos no pesan; se mantienen en el aire, vuelan.

Y cito a Ghiberti porque es muy conocido y muy representativo del arte italiano en toda la primera

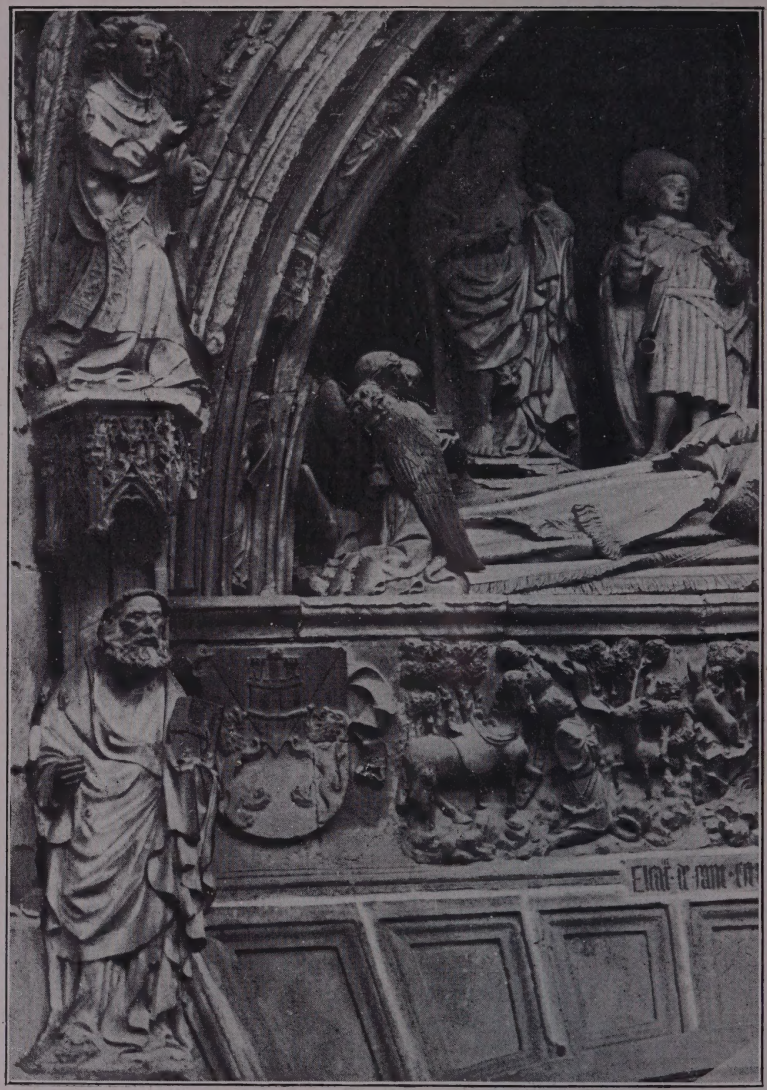

Fig. 14.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. El cardenal de San Eustaquio.

mitad del siglo, pero lo mismo pudiera haber citado a cualquier otro, a Donatello, que asocia sus ropajes a los efectos más varios; al bullicio y la alegría en la Cantoria y en Prato, al agotamiento y la fatiga en el Zuccone, al dramatismo más intenso en la Deposición de Padua o la pila bautismal de Siena, como a Quercia, el vigoroso y grande, como más tarde al delicado Desiderio, al movido Pollainolo o al pintoresco Verrochio, como, en fin, a los artificiosos Duccio e Isaías de Pisa, por no limitarme sólo a las grandes figuras. Lo importante es hacer notar que para los italianos la realidad es siempre una gran maestra, la única maestra de arte, pero que les enseña cosas muy varias y muy opuestas, además de enseñarles, por supuesto, su propia naturaleza y esencia, y que esto hace que los artistas tiendan a traducir no tanto la verdad como las apariencias de la verdad, y a seleccionar en ella los efectos estéticos y pasionales que pueda contener y sólo estos efectos; mientras que los góticos tienden a la realidad toda, entera, a la realidad bella y a la no bella, sin depuraciones, en su perfecta integridad, y que en este sepulcro basta una sola mirada para convencerse de que está labrado conforme a esta última tendencia.

Y aun se podría llegar a más; a la afirmación de que su autor ha estado en la Borgoña, ha estudiado las obras allí existentes, y hasta es posible que se haya formado en aquellos talleres. Y me induce a esto el parentesco íntimo que encuentro entre la Virgen de la Anunciación y el San Pedro, con la Santa Catalina y el San Juan que asisten a Felipe el Atrevido y a su esposa, en la portada de la cartuja de Champmol, y entre los ángeles arrodillados a la cabecera y pies de esta cama mortuoria con los que también se ven en los dos

conocidos sepulcros de Dijón, por no citar otros particularismos de menos importancia [1].

Tengo, pues, a este sepulcro por una obra genuinamente borgoñona, sin el menor asomo de italianismo, y quizás la más típica en este estilo de cuantas tenemos en Castilla la Nueva, a lo que debo añadir también que quizás sea la más hermosa. En efecto, no creo que podamos presentar otra cabeza de una realidad más sobria, de un carácter más hondo y de una observación más fina que la de este cardenal de San Eustaquio, y no solamente la cabeza, la estatua entera es una obra maestra de lo mejor en nuestro arte gótico. Sus proporciones son justas, sus paños blandos y suaves, su actitud natural; da una impresión grata de tranquilidad y de sueño, porque estos artistas borgoñones no se atreven a evocar aquí en Castilla la impresión de la muerte. Esta está en el grupo de las estatuas dormidas, tan frecuentes entonces, pero es de las que duermen más profundamente y dan una sensación más dulce de reposo y bienestar. El relieve con la vida de San Eustaquio es una narración bellísima, clara y expresiva, salpicada con mil detalles anecdóticos y pintorescos. Habrá que esperar a que el maestro Rodrigo labre la sillería baja de Toledo para encontrar en nuestro arte escultórico otras narraciones con el mismo verbo.

La fecha de ejecución la supone el Sr. Pérez-Villamil entre 1434 al 47, que fué el tiempo en que el sobrino del cardenal, que debió ser quien hiciera el encargo, ocupó la silla de Sigüenza. El estilo y la factura no se oponen a esta hipótesis.

(1) No deja de ser oportuno el recordar aquí que en el segundo sepulcro de Dijón trabajó por aquellos días un escultor aragonés que aparece en los documentos con los nombres de Juan de Aragón, de la Huerta, o de Daroca, lugares o regiones nada lejanas de Sigüenza.

El cardenal de San Eustaquio, D. Alonso Carrillo de Albornoz, fué uno de los políticos más estimados aquí en Castilla durante el primer tercio del siglo xv y la figura más saliente de nuestra jerarquía eclesiástica. Había nacido en Cuenca, siendo sus padres el noble Gómez Carrillo de Albornoz, camarero de D. Juan II, y D.ª Urraca Gómez de Albornoz, su esposa. También parece que estuvo emparentado con el antipapa Luna, quien lo promovió a la púrpura cardenalicia con el título de San Eustaquio en Septiembre de 1409 [1], y en 1411 le confió el obispado de Osma en administración perpetua. Elegido Martín V, en 1419, como Papa legítimo, el cardenal de San Eustaquio le prestó obediencia, por lo que le fueron reconocidos todos sus títulos y beneficios, y en 1422 se le dió en encomienda la diócesis de Sigüenza, cargo que conservó hasta su muerte, ocurrida en 1434. Debió ser este cardenal hombre de carácter independiente y bullicioso, pues en unas cartas del Papa Eugenio IV a D. Juan II claramente le manifiesta que no está nada satisfecho de la conducta que sigue y hasta llega a apuntar la amenaza de desposeerlo de sus beneficios.

Como se ve, ninguna de las fechas que he apuntado expresamente concuerda con la que presenta la inscripción del sepulcro. Esta no dice más que: «Elcarᵃˡ de sant-estacio 1426». ¿Pudo encargar la obra el cardenal mismo y ser esta fecha la de su terminación? Esto contradiría hasta cierto punto la afirmación que se ha hecho de que el cadáver estuvo enterrado en Roma durante algunos años hasta que D. Alonso Carrillo de Acuña le hizo labrar éste, pero no estaría en contradicción con el estilo de la obra. ¿Pudo ser un

(1) Tomo por guía para estas notas biográficas al obispo de Sigüenza F. Toribio Minguella en la obra ya citada.

error cometido más tarde, cuando en tiempos de Mendoza se reformó el presbiterio y se cambió el lugar de algunos sepulcros? ¿Puede conmemorar, en fin, esta fecha alguna memorable en la vida del cardenal, que sea desconocida para nosotros? Estas son cuestiones que no me es posible resolver por falta de datos y que me limito sólo a presentar.

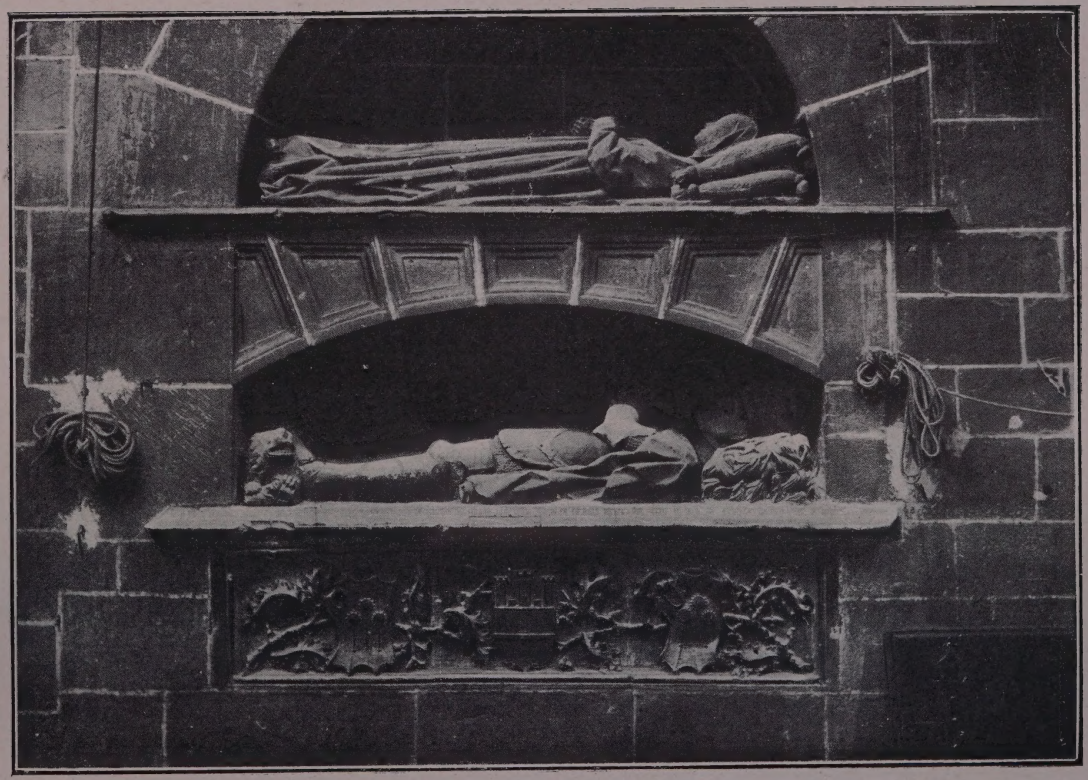

Fig. 15.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Presbiterio. Don Gómez Carrillo de Albornoz y su esposa.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Presbiterio.*

## Gómez Carrillo de Albornoz y su esposa

En el muro de la Epístola de la capilla mayor de la catedral de Sigüenza, y algo más abajo que el sepulcro del cardenal de San Eustaquio, se abren estos otros dos, superpuestos, como las literas de un camarote, y bajo arcos que, indudablemente, no son los primitivos, sino del tiempo de Mendoza, cuando se reformó el presbiterio. Antiguo no quedan más que las dos estatuas y el sarcófago del caballero con su pestaña, que es donde está la inscripción. Esta dice así:

«AQUI YACE EL NOBLE CABALLERO GÓMEZ CARRILLO DE ALBORNOZ, CAMARERO DEL REY D. JUAN SEGUNDO NUESTRO SEÑOR; FINÓ EN ESCALONA JUEVES DOS DÍAS DEL MES DE NOVIEMBRE DE MILL E CCCC E QUARENTA E UN AÑOS. Y LA MUY NOBLE SU MUGER, CUYA ANIMA DIOS AYA, FINÓ EN BRIHUEGA A CINCO DIAS POR ANDAR DEL MES DE OCTOBRE AÑO DEL NASCIMIENTO DE NUESTRO SALVADOR JHU XPO DE MILL CCCC QUARENTA E OCHO AÑOS.»

Se ha supuesto que este Gómez Carrillo de Albornoz fuera el padre del cardenal de San Eustaquio, pero el obispo Sr. Minguella [1] cree que se trata de un so-

(1) Ob. cit., tomo II, pág. 131.

brino de dicho cardenal, hermano de D. Alonso Carrillo de Acuña, obispo de Sigüenza y arzobispo más tarde de Toledo. En este caso la yacente de arriba debe representar a D.ª María, su esposa, hija de D. Diego de Castilla, un bastardo de D. Pedro el Cruel.

También son estas dos obras francamente borgoñonas, aunque muy diferentes en su estilo y en su tendencia a la del cardenal, y de un arte sobrio y elegante y de lo más hermoso que tenemos en nuestra historia. Por el modo especial como aparecen tratados los huesos del rostro, por la línea quebrada, también *sui géneris*, que forma la cabeza con el cuello y éste con la espalda, por la manera de comprender la oreja y de labrar los paños, y por la esbeltez de las proporciones, me parece que coinciden estas estatuas con las de los parientes de D.ª Alvaro de Luna, en la catedral de Toledo, y desde luego me atrevo a pensar que se deben todas a un mismo artista, que debió florecer aquí al finalizar la primera mitad del siglo XV.

Siendo este escultor un seguidor fiel de la manera borgoñona en cuanto a la factura y a las notas generales, no deja por esto de acusar fuertemente su personalidad en la tendencia estética o efectos que desea causar, y hasta en las mismas particularidades de ejecución que apunto más arriba. Sus estatuas funerarias—únicas que conozco como suyas de modo indudable—tienden, por excepción, aquí en Castilla a causar un efecto trágico, a evocar de un modo directo la idea de la muerte. Esto no era raro allá en Francia ni en Borgoña, pero no se coincidía en aquellos países de un modo perfecto con el arte de este escultor. La visión de la muerte se ocasionaba allí presentando con un realismo minucioso, a veces repugnante, todas las fases de la descomposición de la materia: esqueletos

momias, cadáveres en putrefacción, produciendo unos efectos de horror y repulsión que podrán ser muy piadosos y muy saludables, pero que no tienen nada de caleológicos. La escultura funeraria castellana, procediendo directamente de la francoborgoñona, hasta el extremo de que el mayor número y los más afamados artistas conocidos eran naturales de allá, no sigue, sin embargo, esta dirección—tal vez los compradores la rechazaran y se opusieran a la inclinación de los artistas—, sino que, por el contrario, tiende siempre a encubrir, a disimular la evocación más o menos remota de la muerte. El sepulcro aquí, sólo es un monumento a la gloria y honor del difunto, como lo eran también los italianos, con algo, no mucho, de pensamiento religioso y desde luego nada, o lo menos posible, de sugestiones fúnebres: abundan las estatuas dormidas, como la del cardenal de San Eustaquio, o las hieráticas e impasibles, con impenetrabilidad de esfinge, o las vivas y despiertas, con los ojos abiertos, pasando el rosario, abriendo un libro, que no toman del cadáver más que la posición supina. La nota melancólica la suele dar un pajecito o dueña, muy delicados, que velan o rezan a los pies de la estatua. El tema religioso falta en muchos monumentos, y en otros sólo aparece en lugares secundarios o poco visibles. En cambio se acentúa el valor de las armaduras, los escudos, las insignias y los hábitos, y se detalla extensamente en la inscripción el lugar social que ocupara el difunto.

Pues este artista no es en su tendencia ni ultrapirenaico ni castellano. Sus estatuas están muertas, profundamente muertas, pero no toman de la muerte su repugnancia, sino únicamente su dramatismo; no dan asco, sino terror de muerte; no son materia que se pudre, sino espíritu que sufre, evocaciones espectrales,

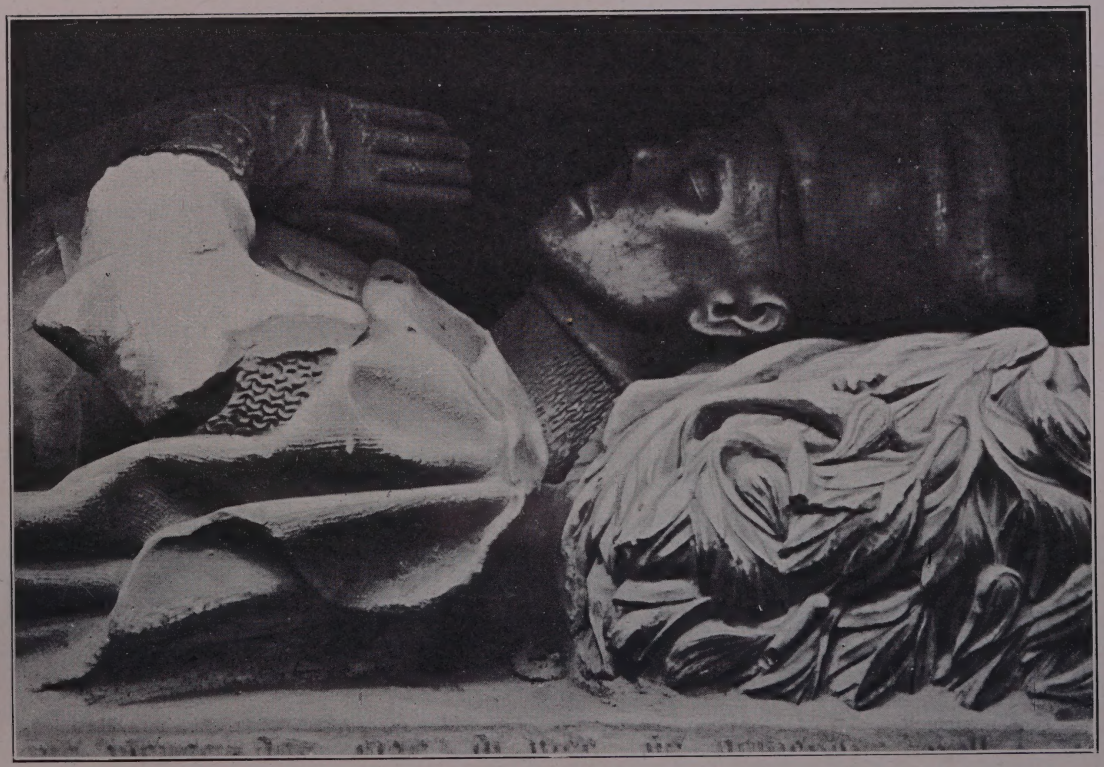

Fig. 16.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Presbiterio. Don Gómez Carrillo de Albornoz.

quejidos del otro mundo. La emoción que causan es trágica y honda, pero eminentemente espiritual, sin asomo de movimiento físico repulsivo; impresiones de alma a alma, del alma misma de la muerte, allí representada, al alma que contempla y se conmueve; y esta conmoción, aunque fuerte, es dulce, sentimental y bella.

Me es imposible analizar desintegrando los medios técnicos de que se vale el escultor para producir estas impresiones, porque esos matices de la emoción tienen siempre mucho de inconscientes, de emanaciones espontáneas de la sensibilidad, que ni el artista prefija, ni el crítico puede señalar con precisión demostrativa. Creo, sin embargo, que la impresión grata y plácida de espiritualismo tranquilo, la fundamenta en la depuración de las proporciones, que alarga y estira cuanto los cánones de aquel tiempo le consienten, acentuando este efecto con un ropaje de luces y sombras muy contrastadas, muy seguidas, y todas en la misma dirección, paralelas al cuerpo, que además subrayan la impresión de horizontalidad, que con la posición de las manos son las notas, en cuanto a la actitud, que sugieren de un modo vago la emoción de la muerte. A más de esto, adelgaza los miembros, afina las articulaciones, estira el cuello, con lo que adquieren las figuras una suprema elegancia y alguna de ellas aires de juventud, fácil y suelta en sus movimientos. El acento hondo de tragedia lo da siempre la cabeza, el rostro principalmente, y aun dentro de él las partes duras. Se acusan con vigor inusitado los pómulos, que se continúan hasta las orejas por unas arcadas zigomáticas más salientes y más agudas que lo real y verdadero; bajo éstas se marcan unas cavidades, casi desprovistas de cuerpos carnosos, que limitan por abajo algunas

masas blandas pegadas ya al ángulo de la mandíbula, y que no son tan abundantes que impidan acusar con fuerza y vigor todo su borde. Los ojos se rodean así por un círculo de huesos, y hasta la oreja, con un dibujo tan duro que da tanto relieve al borde de su pabellón, parece también de hueso, o por lo menos seca. Pero no por esto se produce jamás el efecto de calavera o de momia, pues el autor ha cuidado de contrarrestarlo con la boca, siempre blanda y joven—hasta en las estatuas de los arzobispos, personas de cierta edad—rica en matices de modelado y en frescura.

Esta cabeza descansa sobre un montón cúbico de laureles—que luego se imitará en la capilla de Santa Catalina—, y como este almohadón no cede apenas ni se hunde con el peso de la cabeza, ésta viene a ocupar una posición horizontal, en un plano algo más alto que el del cuerpo y paralelo a éste, unidos ambos por la línea muy oblicua del cuello. Este zigzag marcado es muy característico del escultor y acentúa la expresión de malestar, de ansia, a más de dejar perfectamente visible el cuello, tan flaco y tan espiritado.

Otra característica, y también expresiva, de este escultor, es su manera de tratar el escaso cabello que siempre pone en sus estatuas. Parece que le repugna hacerlo. Las seis que conozco suyas están cubiertas, y sólo en las cinco de varones deja asomar bajo el borde de los tocados una faja estrechísima de pelo, que disminuye hacia la frente, afectando la forma de un segmento de círculo, sin el menor recuerdo de patilla ni del dibujo peculiar que suelen trazar los cabellos sobre las sienes. Esto, que causa un efecto de peluca, no obedece a impericia ni a indolencia para tratar con el cincel las minucias engorrosas de una gran masa de pelos largos o cortos, pues en el sepulcro de D. Juan de Lu-

na, en Toledo, ha labrado bastante bien unos salvajes sosteniendo escudos, que tienen grandes bigotes, barbas y melenas y el cuerpo entero cubierto con largos vellos. Lo debió hacer para no velar en nada la sequedad de la oreja ni la demacración de las sienes y mejillas, y para poner más de relieve la dureza y el grosor de los huesos del rostro, principalmente de los zigomáticos.

Lo distingue también que sus estatuas no tienen carácter, no ofrecen rasgos singulares; no debieron nunca ser retratos. Más bien se parecen las unas a las otras, sin distinción de jóvenes o viejos, hombres o mujeres, lo que parece indicar, además de la identidad en la manera de hacer, delatora de un mismo artista, que no se ha ido a buscar la fidelidad individual, que no habría de darse del mismo modo en personas de tan diferentes familias, y que sólo se ha buscado el producir en todas el mismo efecto, empleando siempre idéntico recurso.

Todo esto, como se ve, difiere ya bastante de la tendencia que dominaba en el sepulcro del cardenal de San Eustaquio. En el de D. Gómez Carrillo, como en todos los de este escultor, se busca ya un efecto estético o religioso, aunque siempre sea el mismo, se desentraña la realidad, se la selecciona, y el artista rebusca en ella con una guía, la de este efecto que desea causar, o marcha hacia la emoción o la nota sentimental adonde lo arrastra su temperamento. En uno o en otro caso, sea su arte prefijado o inconsciente, coincide bastante con los artistas de Italia, pero no se trata más que de coincidir, y en algo muy importante, pero no único, ni suficiente por sí solo a caracterizar a los escultores de allá, que a más de ésta aportaban otras muchas notas que no se ven aquí, y aun esta misma se da

alguna que otra vez en artistas góticos, aun cuando no sea de un modo general ni llegue nunca a ser signo de la escuela. Es, pues, una coincidencia que no implica aprendizaje en Italia, ni aun siquiera haber visto cosas italianas, ni autoriza, por lo tanto, a suponer que estos sepulcros dejen de ser góticos en todo el rigor de la palabra.

Miden estas yacentes un metro sesenta de longitud, y están labradas en alabastro y no en mármol, como también se ha supuesto.

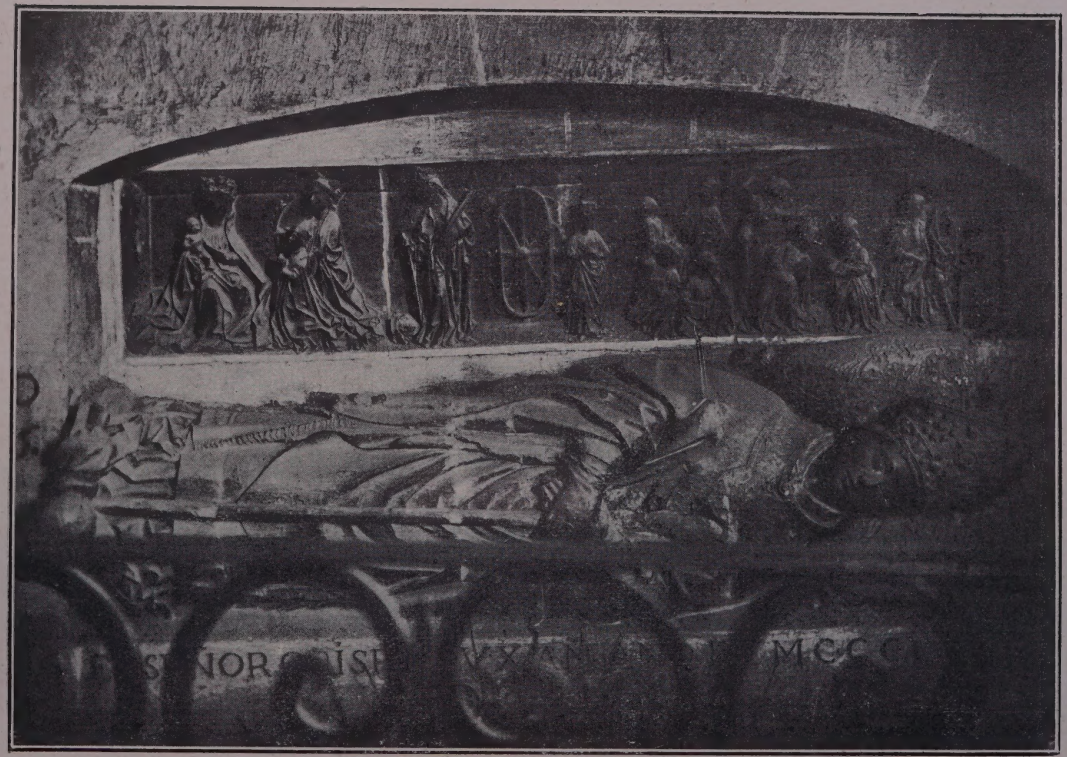

Fig. 17.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Capilla de San Pedro, Don Fernando de Luján.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de San Pedro.*

## D. Fernando de Luján

En la capilla parroquial de San Pedro y encima del arco que da entrada al bautisterio se encuentran empotrados en el muro los restos que hoy quedan del sepulcro de D. Fernando de Luján, obispo de Sigüenza y fundador, por los años de 1450 a 60, de la primitiva capilla del Corpus Christi, emplazada en este mismo sitio que vino a ocupar después la de San Pedro. Estos restos se reducen hoy a la yacente, adosada de canto a la pared, y tres relieves con escenas de la vida de Santa Catalina, colocados encima. Las inscripciones, que deben ser del siglo XVII, cuando se hizo la reconstrucción de la capilla, corren la una por bajo de la estatua a todo lo largo, y la otra en el muro de los pies, en dos renglones, limitándose a decir la primera:

«EL SEÑOR OBISPO LVXAN. AÑO DE MCCCCLXV», y la segunda:

«DON FERNANDO DE LUXAN ANNO 1465.»

Las esculturas son bastante buenas, pero sin llamar la atención, sin embargo, por su perfección ni por la delicadeza de su trabajo. Tal vez ganara la estatua en sus efectos si se la restituyera a su primitiva posición

supina. Sorprende en ella la excesiva juventud del rostro, que le da el aspecto de un colegial revestido con hábitos pontificales, con lo cual, lejos de perjudicarse, se intensifica y acentúa la impresión de reposo y tranquilidad que causa. Los paños están muy dentro de la manera de aquel tiempo, pero bien compuestos, y aunque duros en todos los detalles, armónicos y agradables en su conjunto. Las proporciones son finas y elegantes. Las figuritas de los relieves, más cortas de proporción y angulosas y revueltas en su plegado, recuerdan mucho a todo lo que entonces se hacía en Alemania.

Mide la estatua un metro setenta y cinco centímetros de longitud.

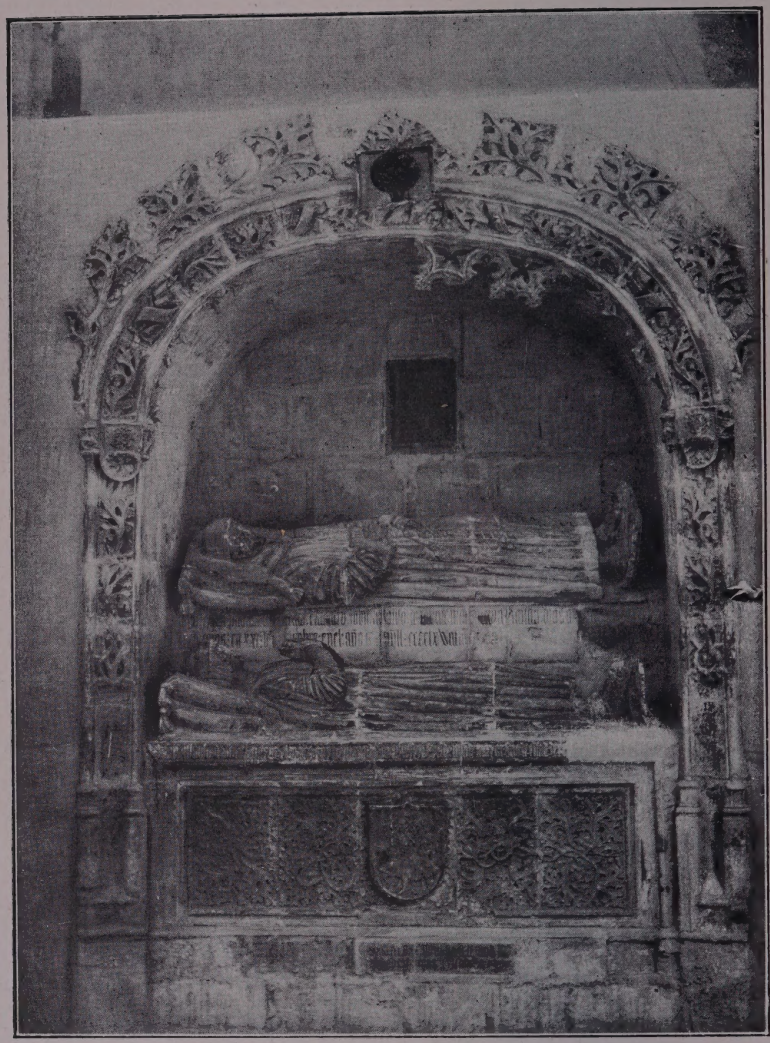

Fig. 18.—Cuenca. Catedral. Juan Alfonso de Montemayor, el Viejo y el Mozo.

# C U E N C A

*Catedral.*

## Juan Alfonso de Montemayor, el Viejo y el Mozo

Este interesante sepulcro estuvo colocado primeramente en la iglesia de Santa María de Gracia, hasta que al derribo de ésta, recientemente, fué trasladado al lugar que hoy ocupa. Lo forma un arco rebajado, que presenta unas bellas decoraciones góticas formadas principalmente por hojas de cardo, y una urna, en cuyo frente se prodiga el mismo motivo de ornamentación, pero con más riqueza todavía y más delicado gusto. En el centro de este frente, y en las impostas del arco, han sido labrados los escudos de la familia Montemayor, y sobre la urna descansa la estatua yayente de Montemayor el Mozo, y detrás de ésta, en un nivel más alto, y en contacto ya con el testero, la de Montemayor el Viejo.

Son interesantes estas esculturas por su arcaismo e ingenuidad, lo que no impide que tengan mucha verdad y carácter sus rostros, principalmente el del Viejo, y que sus proporciones sean muy justas y con marcada tendencia a alargar. Los paños están tratados de un modo candoroso; muy seguidos, muy paralelos; un modo casi infantil; pero muy característicos de su tiempo, y que, dado el contraste que ofrecen en su

Fig. 19.—Cuenca. Catedral. Juan Alfonso de Montemayor, el Viejo y el Mozo.

factura, con la de los rostros, se ve que están hechos así por seguir una tradición o una escuela más que por impericia del artista. Son dos obras encantadoras, muy sobrias en su trabajo, por lo que tal vez pudiera notarse en ellas falta de matices; pero no se notará un solo toque dado a destiempo, o sin sentido, o que no sea fruto de una observación detenida o de un sentimiento de la forma; por eso, si a la primera contemplación no sorprenden, acaban al fin por cautivar; porque expresan un arte sin artificios, sin recursos técnicos, pero rico de inspiración y justo, que apunta ya, aunque no les dé aún su total desarrollo, las notas fundamentales de la emoción plástica.

Las inscripciones son tres, todas ellas con caracteres góticos: dos que corren inmediatamente debajo de cada una de las yacentes, y otra tercera, muy incompleta y mutilada, que hay en la parte inferior del monumento, ya junto al suelo. Esta pudiera haber pertenecido al sepulcro de otro Alfonso de Montemayor que hubiera en la misma capilla de la iglesia de Santa María y que en obras posteriores se hubiera destruído. Su transcripción es ésta, comenzando por la más alta:

«AQUI ESTÁ SEPULTADO EL HONRADO CAUALLERO JOHAN ALFONSO DE MONTE-MAIOR CUYA ANIMA DIOS AY... LXXV AÑOS EN XXI DE DISIENBRE EN EL AÑO DE MILL CCCCLXV AÑOS.» «JUAN ALFONSO DE MONTE MAYOR, EL MOZO, CUYA ANIMA DIOS AYA, FIJO DE ALº DE MONTEMAYOR, FINÓ DE EDAD DE XX...» «... PULTADO EL HONRADO ALFONSO DE MONTE-MA... ... EDAD DE ... AÑOS A XII DIAS DE OTUBR...»

Quadrado, que vió este sepulcro en la iglesia de Santa María, lo cita y lo describe en el mismo estado en que se encontraba hace algunos años y en que se encuentra hoy, pues me consta que al trasladarlo a la catedral

ha sido escrupulosamente respetada su disposición, pero Pouz [1], que lo vió con anterioridad, después de describir y encomiar el sepulcro de D. Pedro de Montemayor, que es el que hoy se encuentra en el palacio episcopal, añade: «Otros dos sepulcros más antiguos se »ven ejecutados en mármol en la capilla, a mano dere»cha de la mayor, y se expresa en uno de ellos el nom»bre de Alonso de Montemayor y el año de 1462. En »un altarito inmediato se halla nombrado su rebisnieto »Alonso de Montemayor y se señala el año de 1579.» Esto parece indicar, aunque no esté muy claro, que Pouz vió en Santa María cuatro sepulcros: el de D. Pedro de Montemayor, hoy en el palacio episcopal, al que equivocadamente llama Juan, y que murió en 1523, según leyó él, o en 1524, según leo yo; «otros dos sepulcros más antiguos», esto es, anteriores a 1523, y otro mucho más moderno, que estaba fechado en 1579. Si esto es así, «los dos sepulcros más antiguos» tendrían cada uno su yacente, pero luego, en tiempos posteriores a la visita de Pouz y anteriores a la de Quadrado, debió destruirse uno, que probablemente sería el del joven, y pasar su estatua al otro, acomodándole en la disposición en que hoy se encuentra. Da fuerza a esto la inscripción del Viejo, que es una copia moderna de otra gótica, la desnudez del testero y el intradós del arco, así como los trozos que faltan en las inscripciones y los espacios que quedan vacíos a los pies de las estatuas, detalles que parecen indicar un ensanchamiento u otra reforma del mausoleo, y hasta la misma discrepancia entre la fecha del fallecimiento que da Pouz—1462—y la de 1465 que actualmente se lee, que pudiera proceder de un error del copista al confundir

(1) *Viaje de España*, tomo III, pág. 109.

los dos trazos del II con un V, cosa que en los caracteres góticos no es difícil. En cuanto al tercer sepulcro o altarito que cita Pouz, perteneciente a la misma familia y fechado en 1579, hay que suponer que se haya destruído al hacer reformas en la capilla o al derribar la iglesia. Miden las estatuas 1,80 m.

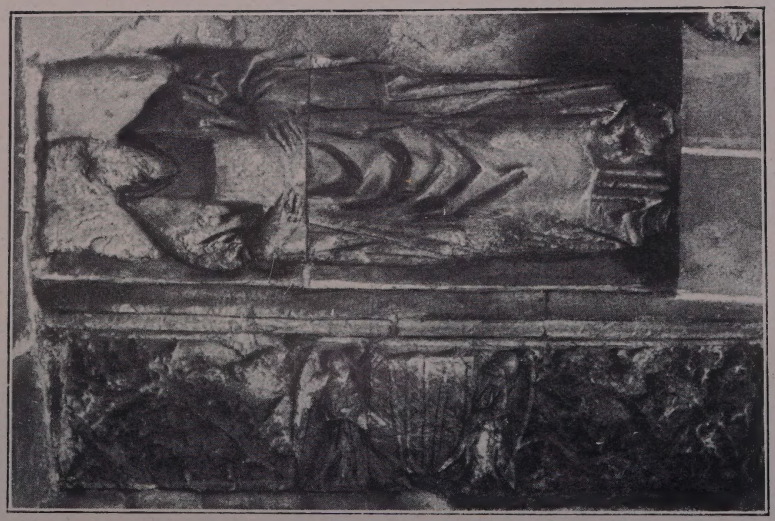

Fig. 20.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral (Nave de la Epístola).
Don Pedro García de la Cornudilla.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral.*

## D. Pedro García de la Cornudilla

En la nave de la Epístola, y junto al altar de Nuestra Señora de las Nieves, se encuentra este sepulcro, muy hermoso, quizás, cuando se labrara, pero imposible hoy de estudiar y aun de ver, por lo muy destrozado que está. A la estatua le falta la cabeza, la inscripción está ilegible, aunque se sabe por el Sr. Villamil [1] que pertenece a D. Pedro García de la Cornudilla, beneficiado de Sigüenza, que en 1462 renovó este altar, y el conjunto presenta el aspecto de una total ruina de muy escaso valor artístico.

La estatua mide de largo un metro setenta y ocho centímetros.

(1) Ob. cit., pág. 357.

Fig. 21.—Uclés (Cuenca). Monasterio de Santiago. Un obispo desconocido.

# U C L E S

(CUENCA)

*Monasterio de la Orden de Santiago.*

**Estatua de un obispo desconocido**

Se encuentra hoy esta yacente en la cripta del monasterio y debe proceder de alguna capilla de la antigua iglesia.

Es una escultura pasable, en la que, a pesar de sus muchos deterioros y de las malas condiciones de luz en que está colocada, aun se pueden apreciar en ella esa sobriedad y amplia comprensión de la forma que caracteriza a los buenos maestros del siglo XV y primeros años del XVI.

No conserva la inscripción, ni he podido averiguar por documentos ni por la tradición cuál sea el nombre del personaje representado.

Fig. 22.—Cuenca. Palacio episcopal. Personaje apellidado Antelo.

# C U E N C A

*Palacio episcopal.*

## Estatua de un caballero llamado Antelo

De esta escultura, que hoy se conserva en la capilla del palacio episcopal de Cuenca, no puedo dar otras noticias sino que procede de la iglesia de San Miguel y que *se dice* que representa a un caballero apellidado Antelo. Es de madera, y aun se notan en ella algunas señales de haber estado policromada [1].

Parece una obra del siglo XV, quizás de su segunda mitad, y a juzgar por la factura del cabello y del rostro, por la dureza *sui géneris* del plegado de las mangas y el paralelismo y continuidad del de la túnica, y, sobre todo, por la esbeltez de la proporción, me atrevería a asignarla al mismo escultor que labrara las dos yacentes de Montemayor el Viejo y el Joven que están hoy en la catedral. Encuentro aquí, en un grado más alto, las mismas bellezas y los mismos defectos. Mide 1,60, y con el león que tiene a los pies 1,77.

---

(1) Esta policromía consiste en gorro negro verdoso, traje interior azul obscuro, y exterior blanco, almohadón, cruz de Santiago y cuello rojos, zapatos azules, y en la espada, la vaina roja, el pomo dorado y las cintas azules.

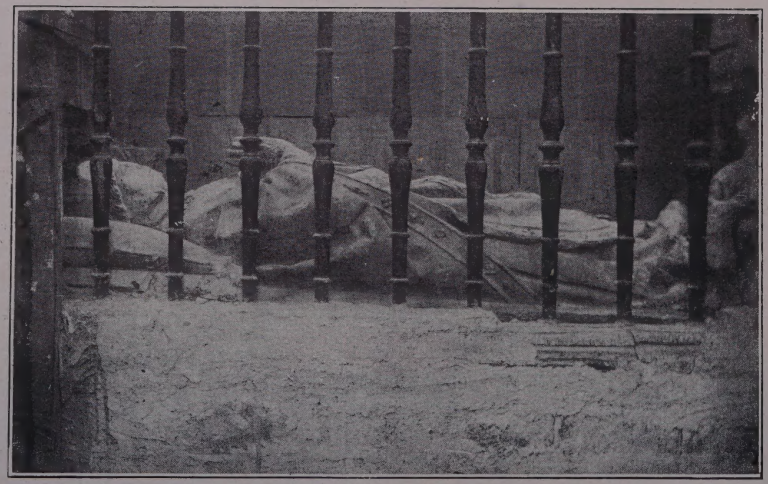

Fig. 23.—Cuenca. Catedral (Nave del Evangelio). Don Gómez Ballo.

# C U E N C A

*Catedral.*

## D. Gómez Ballo

Este es un sepulcro gótico, de la segunda mitad del XV, muy deteriorado a causa del hundimiento de la torre y fachada de esta catedral. La estatua yacente, aunque corta de proporciones y algo dura, es bastante hermosa de trabajo.

La inscripción no se conserva hoy, pero el Sr. Quadrado nos ha dejado una copia que dice así:

«AQUI YACE EL NOBLE E MUY REVERENDO SR. D. GOMEZ BALLO, ARCEDIANO DESTA IGLESIA DE CUENCA, NATURAL DE SANTIAGO DE GALICIA, EL QUAL CON LICENCIA E AUCTORIDAD DE LOS NOBLES E MUY REVERENDOS SRES. EL DEAN E CABILDO DE LA DICHA YGLESIA ANSY COMO PATRONES DESTA CAPILLA QUE ES DEL NOBLE... NUÑO ALVAREZ DE FUENTE ENCALADA, CHANTRE DESTA IGLESIA QUE LA DOTÓ...»

Fig. 24.—Guadalajara. Instituto. Caballero desconocido.

# GUADALAJARA

*Instituto.*

## Estatua yacente de caballero desconocido

El único publicista que ha fijado su atención en esta hermosa escultura y la ha recomendado a sus lectores ha sido el Sr. Tormo [1], y aunque le dedica poquísimas palabras, por hacerlo en una pequeña guía de excursionistas, son suficientes para dar idea del alto valor estético de la obra y para condensar las escasas noticias que se tienen de ella.

Debió encontrarse, según el ilustre catedrático, en el mismo local donde hoy se conserva, el antiguo convento de *La Piedad*, convertido en Instituto, y debe datar del siglo xv. Y, efectivamente, a juzgar por la indumentaria, puede representar a un caballero del reinado de D. Enrique IV, aunque es muy posible que la estatua no se labrara hasta los primeros años del de D.ª Isabel.

El trabajo, aunque ofrece alguna rigidez y aunque la cabeza resulta algo pequeña, es finísimo y muy terminado en todos los detalles, pudiendo sostener ventajosamente la comparación con nuestras más hermosas esculturas de este período. Lo más interesante en

(1) *Cartillas excursionistas Tormo. Guadalajara*, pág. 14.

Fig. 25.—Guadalajara. Instituto. Caballero desconocido.

ella es el carácter, la espontaneidad con que el autor ha sabido cristalizar allí el vigor y el nervio de nuestra raza. Más que a interpretar el personaje ha debido tender a revelar al pueblo, apartándose a veces de la verdad singular, pero traduciendo fielmente la verdad típica, y si no ha hecho, por esto, un retrato exacto, no cabe duda de que ha personificado al castellano.

Esto indica una cierta generalización de la forma, tal vez intuitiva, y producto más bien que de una selección razonada de una compenetración con la vida, de una intimidad esencialmente humana, y humana en el sentido de la vida diaria y común, sin prejuicios ni preferencias, sin prefijada selección de tipos heroicos o trascendentales, pero libre también de la esclavitud de la copia exacta y de la traducción de singularismos reales. El artista se desenvuelve ya en el círculo de sus visiones, tanto presentes como pasadas; toma por guía, no solamente lo que tiene ante los ojos, sino el fondo de imágenes y de emociones que encuentra en su propia alma, y claro está que al interpretarlas en la obra ha de poner en ella una parte mayor de su personalidad que cuando se limitaba a traducir las sinuosidades de una línea o las depresiones en el nivel de una superficie.

Pero todavía al traducir al alabastro esta visión general y amplia no ha podido el autor sustraerse por completo de las direcciones seguidas por los talleres de entonces, y no intenta en todos los casos expresar en su integridad su propia visión tal como él la siente, o el fondo común de sus visiones, con su variedad de apariencias y su complejidad emocional, sino que intenta sacar de ellas un juicio, un conocimiento de la realidad misma, y esta realidad es la que persigue y

no ya las apariencias, materia única de las artes plásticas.

Por todo esto, si esta escultura marca un relativo progreso sobre sus contemporáneas, ya que traduce un tipo y este tipo sólo ha podido ser visto de una manera general y sacado del fondo total de las visiones de un artista, no marca progreso alguno en cuanto el proceso ulterior, la finalidad estética, los procedimientos materiales de traducción. En estos sentidos no tienen nada que envidiarle las demás estatutas del mismo siglo.

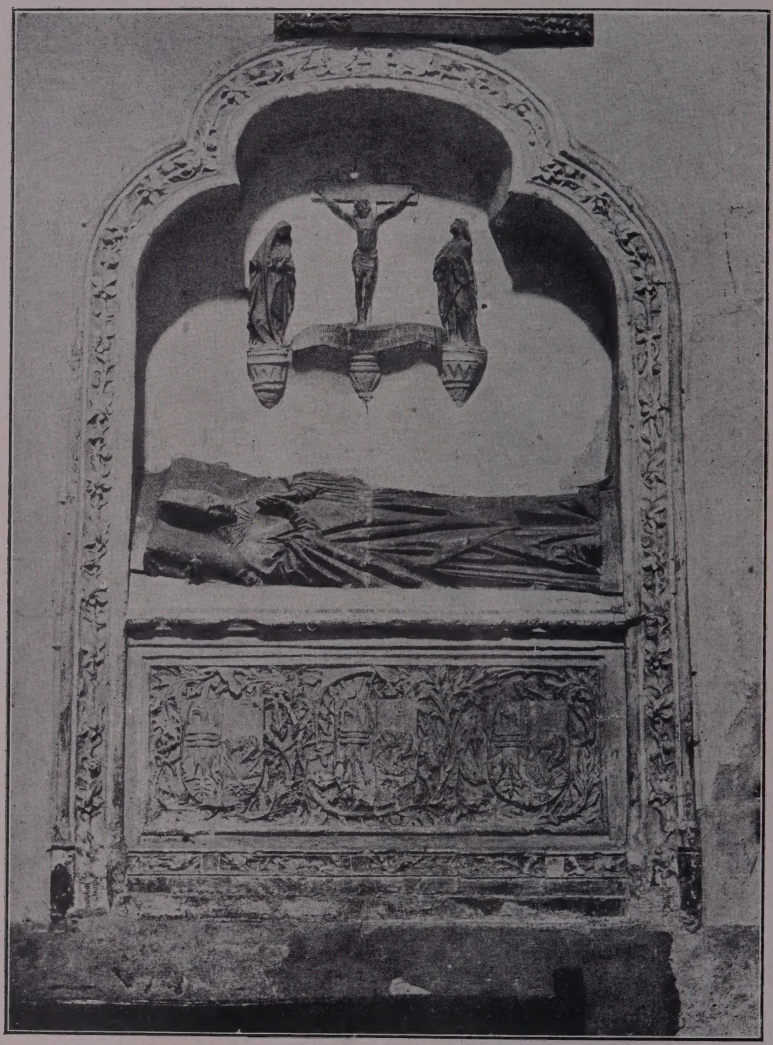

Fig. 26.—Mondéjar (Guadalajara). Iglesia parroquial. Marcos Díaz de Mondéjar.

# MONDEJAR

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

## Marcos Díaz de Mondéjar

D. Juan Catalina García, en su *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara*, todavía inédito, y en sus *Relaciones topográficas de España*, insertas en el tomo 42 del *Memorial histórico español*, es el único escritor de arte que se ha fijado en este hermoso sepulcro de Mondéjar. Afirma que Marcos Díaz, en él sepultado, fué canónigo de Toledo, obispo electo de Sigüenza, y que falleció en 1473, según leyó en la inscripción; pero como ésta, después de la visita del Sr. Catalina, ha podido sufrir nuevos deterioros, yo no he alcanzado a descifrar de ella más que esto:

«ESTA SEPULTURA ES DEL ONRRADO MARCOS DIAZ DE MONDEJAR CANONIGO DE TOLEDO... EN ESTA CAPILLA...»

Forman el sepulcro un arco trilobulado, que festonean follajes góticos, y en cuyo testero se ha colocado un bellísimo Calvario; la urna, adornada con tres escudos iguales y unos cardos de exquisito gusto; y la estatua, que, aunque tendida, es una orante, pues tiene los ojos abiertos mirando al altar, cruza sus manos y revela en el rostro y en la actitud una deliciosa ex-

Fig. 27.—Mondéjar (Guadalajara). Iglesia parroquial. Marcos Díaz de Mondéjar.

presión de recogimiento devoto, llena de ingenuidad y de matices, que hacen de ella un soberbio ejemplar de cómo se iba refinando la emoción en el último siglo de la Edad Media. Mide de longitud un metro ochenta y ocho centímetros.

Aunque en esta estatua, lo mismo que en el Calvario, se extremen bastante las durezas y sequedades propias de aquella escuela, son, sin embargo, unas obras muy interesantes por su ejecución, porque se ve al autor en una pugna inconsciente con aquellas fórmulas tradicionales, por las que debía sentir gran respeto, pero de las que se aparta en ciertos momentos para entregarse a la observación directa de la vida y de sus más delicadas modalidades. Son unas obras muy góticas, muy dentro del estilo, pero que no ahogan, ni velan siquiera, la personalidad. Hay allí un arte estilizado, pero nunca un arte frío, y muchísimo menos un arte muerto, como ha ocurrido en otros períodos de la historia. Y esta coexistencia de tendencias que debieran ser antagónicas constituyen un fenómeno de toda la escultura gótica y se da aquí de un modo señalado, lo mismo que se da en los sepulcros de los condes de Tendilla en Guadalajara y en el «Doncel», y en infinito número de obras castellanas de este período, hasta el extremo quizás de llegar a formar una peculiaridad nuestra.

La cabeza de esta yacente, no sólo es un modelo de observación y de carácter, sino que lo es también de perfección de la técnica gótica y de vida interior, y no ha bastado una nota generalizada de vitalidad, se ha ido apurando y concretando la expresión con un pensamiento dormido en aquellos instantes, con una intención devota, con un mirar distraído, con un recogimiento espiritual. Y, además de esto, la boca grande,

de labios gruesos y particularmente dibujados, trae el convencimiento de que debió ser así en el original, y hasta parece que no está del todo inmóvil, que se estremece imperceptiblemente, como murmurando una oración; y la nariz, larga y fina, como la cara enjuta, las asociamos con una vida ascética de un hombre distinguido; y los ojos descarnados, y las órbitas acusadas nos parece que se han secado a fuerza de vigilias y pensamientos devotos. Y como estas evocaciones son muy imprecisas y tenues, el conjunto que forman es vago también y la emoción esfumada.

Y, sin embargo, este rostro es duro y claramente gótico, hasta el extremo de que no habrá uno, por poco que entienda, que lo confunda con un rostro del Renacimiento, y mucho menos con un rostro de carne y hueso. Siendo muy singular y muy viviente, no tiene propiedad ni realismo, en el sentido con que luego se aplicaron estas palabras. No se ha ido a la morbidez, por falta de recursos técnicos quizás; no se ha ensañado el autor con algún detalle individual que fije la atención, ni aspira a poner cátedra de modelado, ni selecciona ciertos rasgos expresivos para cargar la mano en ellos. Se ha limitado a hacer un rostro como los que entonces se hacían, pero tomando por guía a los grandes maestros y poniendo en él toda su atención y todo el primor de sus cinceles. Pero no porque haya traducido el fruto de su observación personal al lenguaje plástico de su tiempo ha dejado de tener elocuencia y emoción su obra. Sus fórmulas técnicas, a pesar de no ser más que fórmulas, y de no ser carnes, ni de ser huesos, ni de ser telas, expresan en su conjunto vida y bellezas de la vitalidad, y direcciones momentáneas del pensamiento, de los deseos, de la atención. ¿Qué más da que se consigan estos resultados

por un estudio detenidísimo de las entrantes más nimias y las salientes que ofrezca el cuerpo humano, o que se vaya a ellos observando sus actitudes, sus movimientos, sus expresiones? Lo que menos habrá preocupado a este escultor será el que la boca, por ejemplo, fuera blanda, que si se le aplicara un dedo pareciera que se iba a hundir, cosa que también ocurre con las bocas de los cadáveres. Lo que él habrá deseado será darle vida; que pareciera que se iba a mover; que causase un efecto general de que tenía aptitudes para moverse y voluntad y vigor para ello; que sintiéramos allí el movimiento latente, en potencia, y mejor todavía si había alguien, los más sensibles, que entrevieran la acción, el musitar de un rezo. Y para esto no era la desintegración de la forma lo que había que buscar con la observación, sino la síntesis; no importaba gran cosa al labrar la estatua que el hueso tal saliera mucho o saliera poco, ni que los pliegues se curvaran de este o de aquel modo, ni con mayor o menor naturalidad. Para estos problemas le debieron bastar las fórmulas establecidas. Donde había que llevar el estudio y todo el calor de la emoción era a la fuerza interna que origina los cambios en el exterior; a las variantes que ocasionan en la superficie el movimiento del espíritu, y a sus complicaciones y armonías; y como todo esto es muy momentáneo y muy pasajero, y más que verlo había que sentirlo y que adivinarlo por un acto intuitivo, donde el artista iría a buscar su inspiración primera sería al fondo de recuerdos emocionales que hubiera en su propia sensibilidad, y cuando no bastara con esto, a los contornos, a las líneas dominantes, a aquellos trazos que son generadores o matizadores de la expresión y la vida más que de la forma. Pero esta inspiración interna, lo mismo que estos trazos, no tie-

nen razón de ser más que en sus armonías totales o, por lo menos, en ellas está su primer valor; dan lugar a un arte de conjuntos, de combinación de elementos, cuyo acierto está precisamente en la combinación, sin que tenga una importancia excesiva cada uno de los elementos por sí mismo, y hasta se puede llegar a admitir que estos elementos aislados no sean un modelo de estudio, que pequen de duros, de sobrios en demasía, que tengan algo o mucho de estilismo tradicional, con tal de que la ordenación sea inspirada y que se cause con ella una impresión honda y grata. Y esto es precisamente nuestro goticismo del siglo xv: un arte que aplica todas las fórmulas borgoñonas, flamencas o alemanas a la expresión del sentimiento de Castilla, cuajado entonces de matices y de notas tiernas y delicadas, como no las volvió a tener nunca, y que recibe sus inspiraciones en lo que hay de más hondo y más bello en el corazón de los hombres. Y un ejemplar interesantísimo de este arte es la yacente del sepulcro de Mondéjar, cuyo autor no conozco, y hasta puede que sea un extranjero.

# C U E N C A

*Instituto.*

## D. Lope Flórez

Me aseguran que esta lápida procede de la iglesia de San Nicolás, donde estaba colocada en el suelo, sufriendo el paso continuo de la gente, y que a esto se debe el lastimoso estado de conservación en que se encuentra. Es un relieve labrado por el mismo procedimiento que el de D.ª Teresa de Luna en la catedral; esto es, un simple grabado sobre pizarra, sin realce, y la cabeza y las manos ejecutadas a todo bulto en piedra blanca o mármol; pero como esta cabeza y manos han desaparecido casi por completo y del dibujo del cuerpo tampoco queda mucho, hoy no se ve allí otra cosa que una lápida casi lisa, sin el menor valor artístico, de la que no vale la pena publicar la fotografía.

La inscripción se ve algo más, quizás porque la losa estuviese colocada en un nivel inferior al del pavimento y las pisadas alcanzasen menos a sus bordes; dice así:

«AQUI YAZE EL MUI NOBLE Y VIRTUOSO SEÑOR LOPE FLOREZ QUE DIOS AYA. FALLESCIÓ A DIEZ DE NOVIEMBRE DE MIL CUATROCIENTOS OCHENTA Y UN AÑOS.»

Fig. 28.—Guadalajara. San Nicolás. Don Rodrigo de Campuzano.

# GUADALAJARA

*Iglesia de San Nicolás.*

## D. Rodrigo de Campuzano

Esta hermosa estatua, apenas visible en la obscuridad de la capilla, es, a mi juicio, una de las obras capitales que puede ofrecer el arte gótico castellano de los últimos años del siglo xv. En ella cristalizan de un modo completo, no sólo las fórmulas de ejecución que entonces imperaban, sino lo que es más interesante cuando se desea conocer todo un período sin disponer más que de uno o de muy pocos ejemplares típicos, las fórmulas de comprensión, de aspiración ideal, de tendencia en la emoción, si es que en estas últimas caben fórmulas.

En esa estatua, como en todas las de cualquier tiempo, el primer problema que se habrá presentado al artista habrá sido, sin duda alguna, el de traducir la verdad, o mejor aun, lo que en su mente apareciera como tal verdad; la idea de la verdad que él se hubiera formado, que nunca estaría muy distante de la que se formaran sus contemporáneos, y para ello tendría que sostener una cierta pugna con la materia, con la piedra dura, hasta obligarla a traducir, con mayor o menor fidelidad, lo que él tuviera en su pensamiento.

Este, que es el problema primero que se presenta a

todo escultor, encierra dos diferentes: el de la comprensión de la verdad, y el de su traducción en forma plástica; y uno y otro, íntimamente unidos, se han resuelto o se han intentado resolver de muy diferente manera, según los tiempos, constituyendo esta disparidad de tendencias una de las notas principales para caracterizar el arte en sus distintos períodos.

El escultor medioeval parece que tiene la aspiración de que la verdad que traduce se identifique de un modo exacto con la realidad misma; esto es, de que su conocimiento convenga de un modo perfecto con la cosa, sin utilizar para esto las apariencias de la cosa, las notas salientes que tenga esta cosa para causarle impresión, la manera como se presente a él y como le emocione; porque no se atiene, como el artista de otros períodos más avanzados, a la realidad que encuentra en su propia sensibilidad, con sus elementos valorados, sus relaciones establecidas, sus armonías y sus generalidades, sino que aspira a lo que está fuera, a la realidad como objeto singular y tangible.

Y tomando así el asunto se plantea mal el problema y se empequeñece la cuestión precisamente cuando se la quiere ampliar, porque se corre el peligro de que la comprensión no llegue más que a una parte del natural, a la única capaz de aportar el fácil convencimiento de la coincidencia perfecta de este conocimiento con la realidad misma; a los elementos primeros y más simples de ese natural, y como se prescinde de las visiones aparenciales y la labor se restringe al solo aspecto materialista y concreto, se les ve esforzarse en observar, en desmenuzar, en subdividir, y se llega a las más insignificantes minucias, formándose una imagen, no de lo que se ve, sino de lo que se supone que se debe ver, por estar ciertos de que existe.

Y esta imagen, más intelectual que impresionista, es, naturalmente, la que aspiran a traducir, y lo hacen por el mismo procedimiento con que se la han formado; razonando y explicando, analizando sus elementos, enumerándolos todos o los más posibles, y por todo esto, por detenerse demasiado en ciertos detalles y contemplar su objeto demasiado cerca, no estableciendo una valoración ordenada entre esos mismos componentes, ni atinando con el efecto de los pequeños conjuntos o de las totalidades, sino buscando precisamente la desintegración.

Ahora bien, si esto es una tendencia general, una regla que se da y se nota en muchísimos ocasiones, no se la tome tampoco como una ley fatal, como un principio absoluto, porque la simple enumeración de elementos no basta en todos los casos, unas veces porque no se tiene un conocimiento exacto de ella, otras porque no aparecen de un modo bastante claro, y otras porque tampoco se conoce bien el proceso de su agrupación y la armonía de sus valores para que lo mismo que los detalles causen una impresión de verdad los conjuntos. Mientras la técnica no tuviera más aspiraciones que la de explicar cómo fueran las cosas en sí mismas, tenía que ocurrir que en muchísimas ocasiones en que el artista no se explicara de un modo perfectamente claro estas cosas, no pudiera tampoco explicarlas a los demás con su obra; y ahí estan como ejemplo esas estatuas que sobre un ropaje muy duro, muy tieso y muy sin explicación, ofrecen unos bordados primorosamente hechos y a los que no falta un solo detalle. Para remediar esto, nuestro arte posterior, y aun bastantes artistas del siglo xv, también subdividieron y analizaron, también tradujeron paso a paso, y hasta quizás con exceso, pero tradujeron vi-

Fig. 29.—Guadalajara. San Nicolás. Don Rodrigo de Campuzano.

siones, aspectos, no pretendiendo ya de un modo tan directo que éstos se identificaran exactamente con la verdad, sino contentándose sólo con la apariencia; y ya, ampliado el campo a la apariencia y al efecto, que no pretenden estar en la cosa misma, sino en el propio artista, podía éste apreciarlos de un modo personal, cabía también algo de selección cuando las apariencias fuesen varias o cambiables, y con esta selección se pudieron labrar estatuas como el «Doncel» y los condes de Tendilla, porque se pudo llegar a la unificación de los efectos y de la expresión, a la síntesis, que es el paso más grande que ha dado la escultura de la Edad Media y luego lo ha acabado de marcar el Renacimiento.

Este era, en líneas generales, el estado en que se encontraba la plástica castellana en los finales del goticismo. Luego, más tarde, al acelerarse esta marcha evolutiva por las influencias de Italia, se llega a las últimas consecuencias y se forman otras dos tendencias o aspiraciones en nuestros artistas. Los unos toman por guía a la realidad, o a las apariencias de la realidad, pero acaecidas; mientras que los otros, al sintetizar estos conceptos o estas visiones, forjan una realidad enteramente interna, creación de la fantasía, y entonces, claro está que ya no se puede exigir que esta realidad haya acaecido, sino que bastará con que sea posible o verosímil, y ya tendremos aquí al artista completamente libre, desenvolviéndose sin trabas en el espacio infinito de las posibilidades, y pudiendo nacer las direcciones nuevas y complicarse las unas con las otras, y formarse el arte con toda la inmensa complejidad con que ha llegado hasta nuestros días.

Pues algo de aquello se ve muy bien en la estatua de D. Rodrigo de Campuzano. La armadura, en sus

piezas rígidas, no ofrecía muchas dificultades de observación ni de técnica; pero la malla, donde los componentes son muy numerosos, el autor no se ha arredrado ante el trabajo que supone el labrar los aritos uno a uno y señalar perfectamente su trabazón, y en lugar de hacer una superficie ondulada del modo especial como suelen ondular las cotas de malla y de grabarla con unos toques ligeros para que simulara el tejido de hierro lo que ha hecho ha sido una cota real y verdadera de alabastro, a la que no falta más que el color y la flexibilidad para ser tal cota. En el cabello, donde las dificultades aumentan, no le ha sido posible traducir los cabellos uno a uno, como hubiera sido su deseo, pero lo ha intentado lo mejor que ha podido con los instrumentos de que disponía, y ha trazado, como todos los escultores góticos, una serie de ranuras paralelas que pretenden ser pelo, y no efecto de pelo. Las manos están mal comprendidas en su totalidad, pero no les falta una vena, ni un tendón, ni una arruga, ni una cabeza de hueso.

Pero se comprenderá que este concepto analítico de la realidad, sin una síntesis al mismo tiempo que armonizara las relaciones y les diera unidad, habría de aportar dificultades insuperables en ciertos momentos de su traducción plástica. Cuando se trataba de una malla, que es producto de la industria humana, no había tal problema, porque el artista se limitaba a hacer con el alabastro el mismo trabajo que otros artífices habían hecho antes con el acero, que para los efectos del caso uno y otro material son similares. El cabello presentaba dificultades mayores, porque claro está que el escultor no podía marcar con el cincel todos los pelos, uno por uno, pero se limitaba a marcar los más que podía, y eso bastaba ya para que todos,

estableciendo una relación de analogía entre esas rayitas paralelas y las que su razón les decía que tenían que existir en una cabellera, conviniesen en que aquello era pelo. Pero estas dificultades subían de punto en los ropajes, porque aquí había que expresar algo más para que se pudiese establecer la relación de analogía y tuviese algún fundamento el convencionalismo: la tela es una superficie muy flexible, que toma formas muy varias, que nunca es igual a sí misma, y claro que esta movilidad había de dificultar el conocimiento y la expresión, tanto que ningún artista se atrevió a contentarse con el estudio propio, y recurrieron al que los demás habían hecho antes, sustituyéndose así la observación singular por la colectiva, el esfuerzo espontáneo por la fórmula tradicional, dando lugar a esos ropajes peculiares que tanto caracterizaron al arte gótico. Pudiera objetarse que esta sistematización del plegado debió nacer más que de ese apoyo intelectual, de esa especie de auxilio que la experiencia de los unos prestara a los otros, de algo muy diferente; de la indolencia humana, del contagio, de una cierta apatía de resolver por sí mismo un problema difícil, cuando, bien o mal, se había supuesto resuelto por los otros. Y pudiera ser, como también pudiera ser una y otra cosa. Pero lo que aquí importa no es la génesis del estilismo, sino su esencia, sus caracteres, su raíz fundamental, y no su proceso. Y lo que no ofrece dudas es que cada uno de aquellos escultores, juntos o separados, debieron tener de la realidad el mismo concepto, y debieron esforzarse por conocer bien lo que era un pliegue, no el aspecto de los pliegues; y lo comprenderían como un doblez de la tela, doblez que, si no se le presentaba obstáculo, continuaría hasta el fin, y si se le presentaba se quebraría, bien rápidamente, en un ángulo,

bien con suavidad, en una ondulación; y esto sería únicamente lo que intentaron expresar, singular o colectivamente, porque la idea y la aspiración fué la misma, así como lo hicieron del mismo modo, con un perfecto conocimiento de lo que es un pliegue y de lo que es su lomo o doblez, y sus ángulos o quebraduras, y sus pliegueecitos intermedios o matizadores, y cada uno de ellos fué un pliegue perfecto, con todos los caracteres que lo hacen tal pliegue; pero el plegado total, lo mismo podía ser de un lienzo, que de un papel, que de una lámina de metal muy delgada.

Pero el arte no es, ni puede ser, ni ha sido nunca una simple copia o reproducción, mejor o peor entendida, de la naturaleza material. Podrá ocurrir que ni ciertos artistas ni una sociedad dada, aspiren, de un modo consciente, a otra cosa, pero esto no es afirmar que lo realicen. En toda obra del genio hay siempre mucho de inconsciente, y quizás sea ésta la única parte genial, la espontánea, la fácil, la que constituya la esencia de la obra de arte: la emoción. Y no me refiero sólo a la emoción que produce la contemplación vaga e imprecisa de un espíritu interno a través de la forma corporal, ni la emoción que producen las pasiones violentas, ni los sentimientos delicados, sino a la emoción que causa la forma misma, no con su propiedad ni con su realismo, sino con ciertas cualidades especiales capaces de provocar esta complacencia emocional de nuestro ser. Esa es la emoción que en algunos momentos, cuando reúne determinados caracteres y provoca una particular complacencia, llamamos belleza.

Pues esta emoción general, tan rica en aspectos y en variedades, que lo mismo la ocasiona la contemplación del espíritu y sus manifestaciones que de la forma

corporal que lo encierra, es de ordinario un fenómeno espontáneo e inconsciente, producto de la sensibilidad y no de la razón, que la ocasiona la inspiración de un momento más que el estudio y la experiencia tradiciona'; por eso no son tan frecuentes los estilismos emocionales como lo son los de factura. Y esta emoción, se podría decir además, que es la única esencia de todo arte; que la traducción del natural puede ser muy necesaria en alguna de ellas, en las de imitación, pero sólo como sustento, como base para fundamentar esta emoción, y que pasamos de buen grado, y cada día pasaremos más, por las formas fantásticas, inverosímiles y hasta absurdas, pero no transigimos, ni transigiremos nunca, con las almas frías y razonadoras ni con las vacuidades de expresión.

Y esta expresión es la que aparece de un modo admirable en la cabeza de D. Rodrigo de Campuzano. Aquí el artista habrá querido traducir la realidad que viera, y tiene, efectivamente, esa cabeza los caracteres de un soberbio retrato. Pero tiene además otras muchas cosas. Tiene un sentimiento íntimo, y muy general, de la forma humana, no ya de la forma singularísima y especial que tuviera el rostro de D. Rodrigo de Campuzano, a quien nosotros no conocimos y, por lo tanto, no nos interesa estéticamente, sino de la esencia de la forma, del aspecto del hombre, así, sin determinar, sólo del hombre; de la vitalidad, aunque se trate de un pretendido cadáver; de las cualidades físicas que acompañan a la vida; de las cualidades espirituales que puede traducir el rostro; de los particularismos caracterizadores de nuestra raza; de las generalidades universales de la humanidad. Y todo esto lo tiene con inmenso calor, sentido; está allí brotando por sí mismo, sin cultivo; con la ilusión y el amor a la

forma más que con su estudio; queriendo emocionar y no sorprender.

Podrá ser que aquella nariz, aquella boca, aquellas facciones sean copia de las de D. Rodrigo de Campuzano; pero la blandura de las carnes, la respiración de vida, el espíritu interior, la virilidad y la aspereza del carácter, su nobleza y la encarnación esencial del tipo castellano, del alma de nuestra raza, así como la ternura y la delicadeza del pajecito triste, no son cosas que se estudian ni se preparan, sino que se sienten sin saber porqué, en un momento dado, y se sueltan como buenamente se puede en la obra de arte, y allá que se emocione quien tenga alma para emocionarse.

¿Y quién podrá ser este escultor tan entusiasta del arte de su época, de sus estilismos y sus maneras, y al mismo tiempo tan espontáneamente apasionado, tan personal y tan profundo? Yo creo que Pablo Ortiz, el autor de los sepulcros de D. Alvaro de Luna y de su esposa, en la catedral de Toledo. Y lo creo, porque me encuentro con muy estrechas relaciones, muy claras coincidencias en esas tres estatuas, principalmente en las dos de los varones. El manto está dispuesto del mismo modo, cubriendo a medias la pierna izquierda, con pliegues rectos, y caído sobre el pecho en el otro lado, que es el del espectador, dejando descubierto el brazo, las manos y el resto del cuerpo; el plegado de este manto está entendido y labrado con iguales quebraduras y durezas: un pliegue oblicuo parte del pecho, oculta el codo y va a parar a la cama, quebrándose en un ángulo, algo más duro en la efigie de D. Rodrigo que en la de D. Alvaro, para correr ya de un modo seguido por todo el lecho, paralelamente a las piernas; y como este ángulo resultaría demasiado desagradable, se ha mitigado su efecto con otro pliegue

que corre por la parte de adentro, algo más pequeño en la estatua de D. Rodrigo, y que partiendo de la cadera va a fundirse en el plegado de la parte baja, sobre el que descansan las piernas; así se forma una curva suave, una transición entre el ropaje tumultuoso y seco del pecho y brazo y el de la cama, que es más tranquilo y más recto; estas quebraduras son más abundantes y más duras en los paños de D. Rodrigo, pero tratadas del mismo modo y hasta con los mismos toques que en los de D. Alvaro. La colocación de las manos es muy semejante en las tres: la una, cogiendo el pomo de la espada; la otra, tocando la vaina con delicadeza, sólo con la última falanje de los dedos; en la estatua de la señora se ha sustituído la espada por el rosario, pero la disposición de las manos ha permanecido; su factura también es igual, una comprensión defectuosa de la totalidad y un acuse minucioso de sus detalles, y estos detalles tratados del mismo modo peculiar, y esa comprensión con los mismos, idénticos defectos. El cabello difiere algo en D. Rodrigo, porque no intenta señalar mechones, como en los sepulcros de Toledo, pero sólo en la cabeza de D. Rodrigo, que en el pajecito y en la borla del almohadón, también formada por fibras, es exactamente igual. En los rostros hay dos tendencias diferentes, pues mientras que el de D. Rodrigo expresa vida y espíritu interior, aunque esté en la posición del cadáver y tenga los ojos cerrados, el de D. Alvaro da la impresión de tranquilidad, reposo y sueño; pero esto no complica la cuestión, porque no se le puede exigir a un artista que siempre se inspire de idéntico modo; la comprensión de las facciones y su traducción, las carnosidades y las durezas, el carácter de la totalidad, y hasta la factura, el toque, están revelando al mismo autor. Hay que tener también en cuenta que este

D. Rodrigo de Campuzano falleció en 1488, precisamente cuando labraba Pablo Ortiz los dos sepulcros de Toledo.

El lugar primero donde estuvo colocado este monumento fué el antiguo San Nicolás, como lo expresa una inscripción posterior colocada en el testero del arco actual, encima de la estatua, y que dice así:

«La capilla, sepulcro y epitafio del comendador Rodrigo de Campuzano con sus armas, que desde el año 1488 se hallaban en la antigua parrochial de Sant Nicolás, la primera al lado del Evangelio propia de su mayorazgo. Le trasladó a esta RC de la misma adbocación, svbrogandole por aquella de orden de S. M. y ante el consexo de la governacion de Toledo la de la adbocacion de Sr. San Miguel que es la segunda entranº a la derecha, de la que habiendo tomado posesión en 19 de Febrero de 1772, Dⁿ iego Carrillo de Albornoz, Bravo de Lajunas, Campuzano, Yañez, Contreras y Lascorte conde de Montemar y señor del castillo de Miravel, como subcesor de los mayorazgos y patronatos que posee por dichos apellidos, hizo su traslacion en 21 de Octubre de dicho año de 1772.»

Inmediatamente encima de esta inscripción y encerrada en el mismo marco de yesería, aparece la que primitivamente tendría el sepulcro, escrita en caracteres góticos. Dice así:

«Aquí está sepultado el honrrado y virtuoso cavallero Rodrigo de Campusano—comentdador en la horden de Santiago; hijo de rrodrigo de campusano nieto—de gomes gutierres de herrera y de donna hurraca lasa visnieto de alonso—de lavega y de juan gutierres de herreros, ca-

VALLERO QUE FUÉ DE LA VANDA—Y DE PERO DIAS DE SAVALLOS PASÓ DESTA VIDA PRESENTE AÑO DE MIL CCCCLXXXVIII.»

Además hay otras inscripciones en el frente del sepulcro, pero éstas se refieren ya a otros personajes de la misma familia muertos posteriormente.

Mide la estatua un metro treinta y cinco centímetros de longitud.

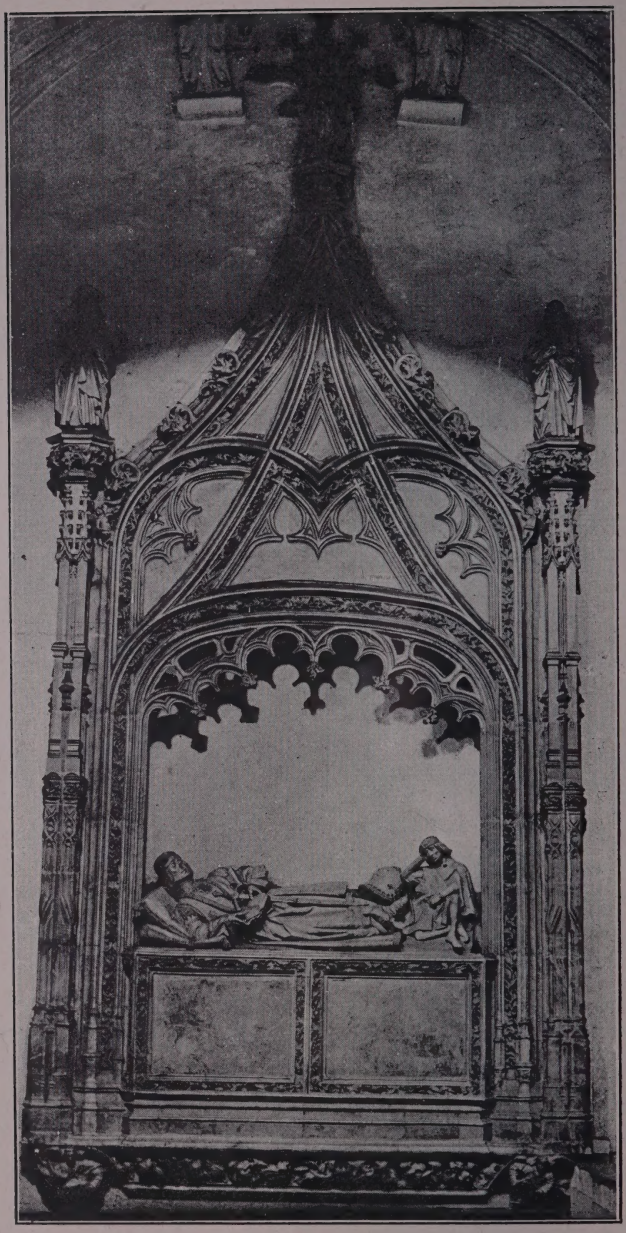

Fig. 30.—Guadalajara. San Ginés. Don Iñigo López de Mendoza, primer conde de Tendilla.

# GUADALAJARA

*San Ginés.*

**Los condes de Tendilla, D. Iñigo López de Mendoza y su esposa D.ª Elvira de Quiñones**

Estos bellos sepulcros, procedentes de Tendilla, forman con el «Doncel» de Sigüenza un grupo interesantísimo, porque si reflejan el estilismo gótico con todo su formulario de ejecución, lo hacen con una cierta originalidad y lo ponen al servicio, no solamente de un concepto de la realidad, sino de un sentimiento delicadísimo, que es aquí la nota que domina y la que ha inspirado al autor y ha guiado su mano.

Su ejecución tiende, lo mismo que en la estatua de D. Rodrigo de Campuzano y en todas las del siglo XV, a perseguir el natural, prescindiendo casi siempre de sus apariencias y buscando directamente su realidad y su lógica, y cuando se desconfía del resultado, a atenerse a la solución que de tiempo atrás vengan dando los otros artistas a cada problema. Así, pues, son también estas esculturas unos ejemplares bastante típicos del arte medioeval en sus postrimerías, y si se quiere concretar más, del arte flamencoborgoñón. Pero a esto añade este escultor, como elemento personal, una labor de simplificación que sistemetiza aún más las formas ya adquiridas y perpetuadas por su escuela, y en

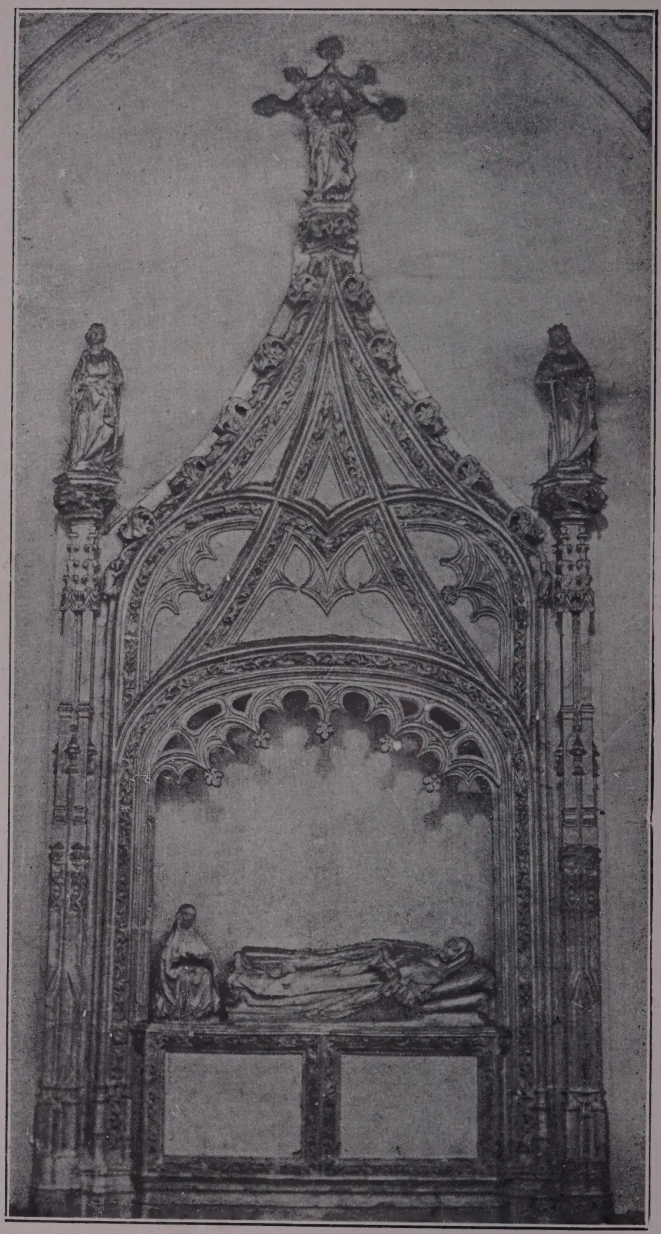

Fig. 31.– Guadalajara. San Ginés. Doña Elvira de Quiñones, primera condesa de Tendilla.

algunas ocasiones, aunque muy pocas, simplifica también el natural.

Si esto se hubiera hecho al azar, se hubiera ido a parar a uno de tantos manierismos perjudiciales; pero como el maestro ha tenido por guía un movimiento de su sensibilidad y a éste lo ha subordinado todo, la inspiración del momento adquiere más importancia que el recuerdo de lo observado o lo aprendido, la ejecución llevada con rapidez va directamente al fondo de la emoción, y la obra aparece como una interpretación fuertemente expresiva, delicadísima y honda, basada técnicamente en la tradición, y si se quiere, constituyendo una manera, pero una manera muy personal y muy propia de sentir o de soñar un momento bellísimo y fugaz de la vida de las almas.

Si se observan sus ropajes, no se encuentran ya con tanta abundancia los pequeños pliegues de unión que se notaban en la estatua de Campuzano. Estos de aquí son menos, más largos y más seguidos, lo que no es decir que no sean también más secos, más rígidos y más duros. Puede que a muchos no les parezca tela, pero les parecerá algo que, aunque no se precise, acentúe la elegancia, marque la proporción y que sea en sí fino, delicado y primoroso. Las manos, algo mejor entendidas que en otras esculturas, casi no ofrecen detalles; no se ha indicado más que sus masas, y ya en éstas el menor modelado posible. Los rostros mismos no tienen más que lo esencial para el carácter o el parecido en los de los condes, y para la expresión en el del escudero y la dueña; los primeros, aunque ofrecen todavía detalles muy realistas, ofrecen también muestras claras de una observación sintética de los efectos; los segundos, mucho más estilizados, no buscan más que la emoción, y la consiguen de un modo admirable.

Fig. 32.—Guadalajara. San Ginés. Estatua del conde de Tendilla.

Dentro de esta técnica simplificadora, son estos rostros verdaderos modelos de arte justo, intencionado y sobrio, sin que haya un solo toque en ellos que no se haya dado por alguna causa. Los cabellos también, aunque pretendiendo estar hechos todavía pelo por pelo, comienzan a ondular en la masa total y a marcar en cierto modo los mechones, y hasta la escasa malla que se deja ver de la armadura del conde, trata de buscar el efecto tanto, por lo menos, como la misma realidad.

Pero a este maestro, lo mismo que al autor del «Doncel», parece que les repugna el fondo de aspereza sentimental que encuentran en los países góticos al venir ellos al arte, y a semejanza de lo hecho con la factura, no rompen los moldes tradicionales, pero se esfuerzan, sin embargo, en la creación de nuevas notas emotivas mucho más complejas y más delicadas, quizás porque toda última fase de un arte muestre predilección por las complicaciones y los refinamientos, o quizás, como me inclino a creer, porque comenzara a llegar aquí a Castilla el eco lejano de un nuevo sentir. Lo cierto es que estos monumentos, que debieran ser un canto a la muerte y a sus horrores, causan una impresión plácida y tranquila, y que sus esculturas, aunque lánguidas y mustias, tienen más ternura y más poesía que dolor.

En los condes no se precisa de un modo claro la actitud: tal vez se trate de representar el instante en que al terminar de leer sus oraciones se echan sobre las almohadas para comenzar un descanso del que ya no despertarán. Aun conservan los ojos entreabiertos y fijos en los libros, como leyendo los últimos renglones, y desde luego no son estatuas muertas ni aun siquiera dormidas, sino un comienzo, un germen inicial de la estatua incorporada, tipo bellísimo y genuina-

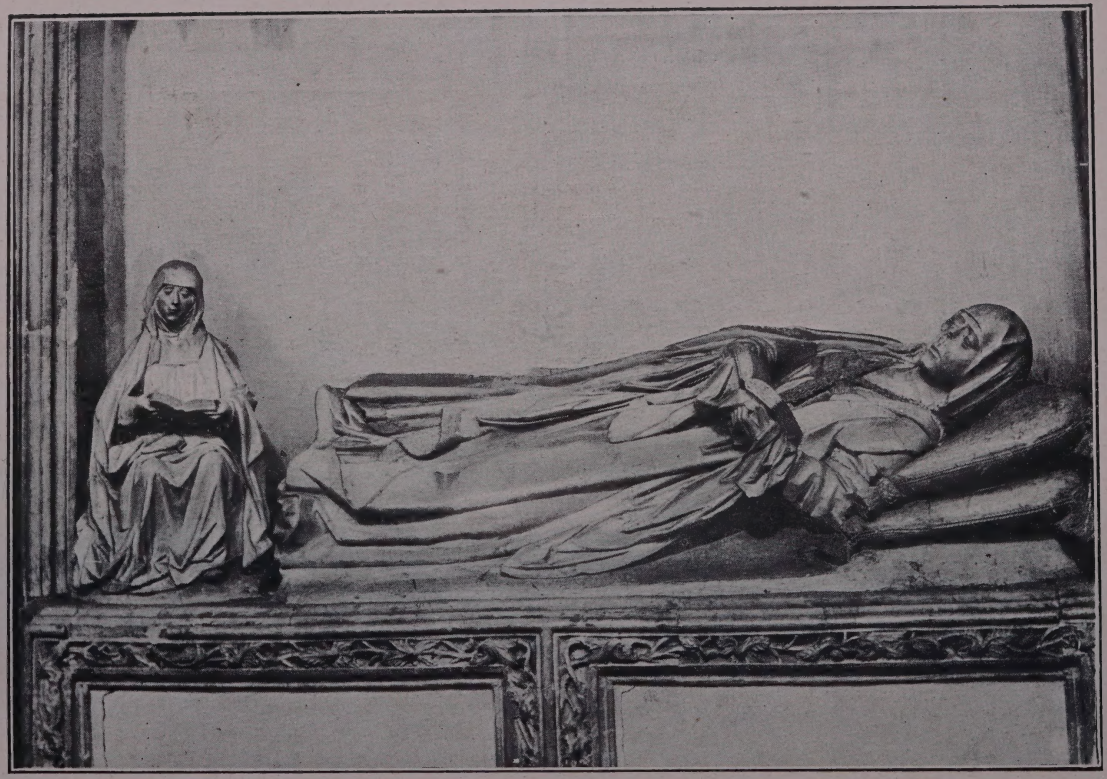

Fig. 33.—Guadalajara. San Ginés. Estatua de la condesa de Tendilla.

mente castellano que se forma aquí, adquiere su más perfecto desarrollo en el Doncel, y luego pasa a Italia llevado por Sansovino para volver otra vez revestido ya con las formas del Renacimiento. El codo izquierdo del conde, que se apoya en el almohadón, comienza ya a sostener el torso; si éste se incorporara un poco más, solamente un poco, desaparecería esa impresión que causa su actitud de malestar, de esfuerzo para levantarse o echarse, y adquiriría la figura entera la comodidad y el aplomo que tiene la de Sigüenza; y aun sin esto, ya están ahí los elementos principales de la estatua de D. Martín; la disposición de los miembros, sus apoyos, sus cadencias y, sobre todo, su ideal, su tendencia a representar el personaje en plena vida leyendo un libro, a rechazar la representación directa de la muerte, y sólo evocarla, si acaso, de un modo muy vago y en el último lugar de una serie de emociones bellas y delicadas que se asocian y enriquecen con mil matices aquella expresión.

Esto, como se ve, era una cosa muy nueva en el arte mundial. La estatua orante francoborgoñona, que aquí se imitó en algunos ejemplares, pudiera tenerse como un primer paso, pero sólo en la representación de la vida en el lugar de la muerte, que desde luego no es poco, pero no en la calidad ni en el proceso, ni en el matizado de la emoción; ni en las evocaciones, ni en las impresiones asociadas e indirectas, ni mucho menos, claro está, en la actitud, en las líneas, ni en las sugestiones espirituales que éstas provocan. La estatua orante del siglo XV no quiere nunca ser otra cosa que una figura hincada de rodillas, y a lo sumo rezando, pero nada más. Cuando tiene espíritu, aspira a ser el propio espíritu interno del personaje, un espíritu tan real, tan singular y tan retratado como las facciones

del rostro, y cuando se consigue el acierto, como ocurre muchas veces, resultan obras estupendas en cuanto a carácter, realismo y virilidad, pero no pretenden pasar de ahí, remover más, ni invitar a la divagación poética ni al ensueño: no tienen tampoco el menor asomo de languidez ni de matizado sentimental. No creo, pues, que sea aventurado el pensar que esta estatua del conde de Tendilla pueda ser el punto inicial de la estatua incorporada, esa hermosa creación del arte castellano que culmina en el «Doncel».

Si estas dos estatuas representan el primer momento de un nuevo tipo sentimental que sólo más tarde llega a adquirir su perfecto desarrollo, el escudero y la dueña que se ven a los pies son los más bellos y los más completos ejemplares de otra tradición ideal, también muy castellana, cuyos jalones intermedios pueden estudiarse en casi todos nuestros sepulcros. Son, desde luego, otro punto del sentir colectivo en sus movimientos más hondos y más serenos: nos muestran, de un modo genuino y esencial, el dolor del siglo xv: el dolor de aquellos hombres que la historia política nos da a conocer como revoltosos y egoístas, pero a quienes la historia cultural atribuye todos los refinamientos y todas las delicadezas.

Pero no por responder a un arte tradicional que refleje la sensibilidad de la nación puede decirse que haya aquí manera ni receta alguna de expresión. El manierismo se forma cuando el artista, siguiendo una moda, o los preceptos de la escuela, o por cualquiera otra causa, en lugar de crear por sí, se limita a adoptar las creaciones anteriores, combinándolas a su modo, tanto cuando traduce las formas del natural como cuando expresa los valores sentimentales; y claro está, como no observa la vida ni la siente por sí mismo, lo que

hace es copiar, y su obra podrá ser justa y razonada, pero nunca tendrá calor ni alma, y estará forzosamente vacía de emoción.

Y no es nada de esto lo que ha ocurrido aquí. El escultor de Guadalajara ha sentido, ha penetrado hasta el fondo de la emoción, aun cuando esta emoción haya sido la misma que inspirara a todos los escultores de aquel tiempo; lo que aquí impresiona es precisamente la espontaneidad, que podrá coincidir por razones muy varias con otras espontaneidades o con añejas tradiciones, según los casos, pero que se la siente ahí de un modo claro, fresco, personal, como una verdadera y propia creación.

Debo advertir que esta formación lenta de un tipo ideal, producto de una suma de creaciones singulares, unificadas por una actitud, una composición o por una tendencia estética o sentimental, ha sido un fenómeno que, en mayor o menor proporción, se ha dado en todos los momentos de la historia del arte: en el griego, en el romano, en el gótico, en el florentino. Quizás la tarea más importante del crítico o el historiador sea esa; la de estudiar las evoluciones de los tipos y encajarlas, cuando puede, en la evolución general del período entero. En cuanto a estas figuritas, prescindiendo de su factura, que, con algunas variantes, coincide con la general de entonces, lo que las unifica no es, como se cree, la actitud, pues ésta cambia mucho, muchísimo, habiéndolas arrodilladas, tendidas, recostadas, con las piernas estiradas, o recogidas en varias formas. Lo que sí les da unidad es la misión que vienen a desempeñar en el sepulcro, y la calidad, el matiz de su expresión patética. Sobre esto ya digo en otros lugares de este mismo trabajo que vienen, en mi opinión, a sustituir en el arte castellano a los anti-

Fig. 31.—Guadalajara. San Ginés. Detalle del sepulcro del conde de Tendilla.

guos animales simbólicos, representando aproximadamente lo mismo que aquéllos: la fidelidad, el amor, el poder y dignidad del gran señor, pero en una forma viviente, más cálida, sin conceptismo alguno, y aportando, además, una nota de tristeza serena y grave, que muchas veces es la única que da todo el monumento. De este modo viene a concentrarse en estas figuritas todo el sentimiento y toda la poesía del sepulcro entero, más aun que en la estatua y los otros elementos, y así resulta muchas veces el detalle de mayor interés.

Estas de aquí desde luego lo son. El pajecito, por sus enormes desproporciones y el raquitismo de algunos de sus miembros, causa cierta impresión extraña y desagradable; pero cuando pasan esos primeros momentos de análisis crítico con que todos iniciamos la contemplación, nuestro espíritu se serena poco a poco y comenzamos a recibir la impresión suavísima y tranquila de aquel dolor de fondo, de alma solamente, que está allí dentro, en el pajecito aquel, pero tan dentro que apenas se traduce en la periferia y sólo lo podemos adivinar o entrever. Entonces ya las mismas desproporciones y raquitismos que antes nos desagradaban se asocian a esa emoción vaga de dolor y la acentúan. Aquella inquietud latente encaja de un modo admirable en ese cuerpecillo enteco y enfermizo, que ya por sí mismo es un grito penetrante. Comprendemos que necesitara un apoyo en el gran señor: sentimos la fidelidad y adivinamos lazos de amor, lazos de ternura, y, dominándolo todo, aquella tristeza apagada que envuelve y funde los demás sentimientos. El rostro, si nos fijamos bien, está tranquilo, no hace muecas ni se contrae como otros rostros doloridos de nuestra estatuaria. Tiene unas facciones muy marcadas y hechas con pocos toques, una osatura voluminosa, una

Fig. 35.—Guadalajara. San Ginés. Detalle del sepulcro de la condesa de Tendilla.

boca muy grande cuyos labios se aprietan y se inclinan ligeramente hacia abajo en sus comisuras, unos ojos muy duramente acusados que, aunque no tienen pupila, hacen el efecto de mirar a los pies del difunto, y unas cejas muy modeladas, muy suaves, dibujando con todo cuidado la arcada entera, y algo inclinadas hacia arriba por la contracción de los superciliares y el frontal, pero con mucha discreción. La actitud del cuerpo se diría más bien de descanso: la cabeza se apoya en el brazo y éste en el casco; las piernas se acomodan algo a la morisca; el cuerpo se adapta en una postura cómoda como para permanecer en ella largo tiempo; y, sin embargo, no es quietud lo que esa figurita respira, sino intranquilidad; quizás basten para ello la ligera inclinación de las cejas y de las comisuras labiales y todo lo demás venga a suavizar esa aspereza, a mitigar, a calmar, a producir una evocación remota.

La dueñecita, en cambio, no está intranquila. La impresión que causa es de quietud, de silencio, de serenidad. Sus ojos miran atentamente al libro que tiene entre las manos, mientras que su espíritu se repliega en sí mismo y se concentra, no sé si por efecto de la lectura. Algo de languidez hay en ella, pero no de inquietud ni de dolor. No sueña ni divaga, como el Doncel de Sigüenza, más bien piensa; pero su pensamiento no tiene energía, no sorprende por su vigor, como el del Pensieroso, sino que cautiva y recrea por su delicadeza femenina. Tampoco cabe dudar sobre si esos pensamientos son de un héroe o de un malvado, como ante la creación del gran florentino; aquí no tiene duda de que son pensamientos de una santa, o por lo menos de una buenísima mujer. Allá en Florencia, tras del pensamiento se está esperando el acto; pero aquí no; aquí no hay que esperar acto alguno; ese esfuerzo de

alma no puede terminar más que con un ensueño o con un suspiro. Si aquélla es la encarnación genial del pensamiento activo, ésta es la expresión tranquila y dulce de la meditación.

Me extraña mucho que entre tanto y tanto aficionado a las bellas artes como ha pasado y pasa por Guadalajara no haya uno que se haya fijado, de un modo especial, en esta bellísima figurita que para mí es una de las obras más sentidas y más geniales que ha producido la escultura castellana en todos sus tiempos. Todavía del pajecito se podrá decir que no tiene armonía en las líneas y que las proporciones están descuidadas, pero de ésta no; ésta tiene unas proporciones ajustadísimas al tipo distinguido y señoril que el artista ha querido representar; y las líneas, si en el contorno de la silueta parecen demasiado sencillas, téngase presente que esa sencillez es precisamente uno de los mayores aciertos, porque en ella encaja de un modo admirable la emoción también sencilla y sin tumultos que se ha querido vivificar; además, esa silueta se ha compensado con los vigorosos obscuros del ropaje, cuyo plegado riquísimo en armonías es de lo más natural y más sabiamente compuesto que ha producido nuestro siglo xv.

La factura es también de maestro; muy sobria, pero no pobre, que son términos muy diferentes en arte; porque la pobreza implica una escasez de intención que guíe la mano, una falta de dirección, de recursos, de inteligencia o de sentimiento que pueda servir de norma al dar el golpe de cincel, y por eso éste no llega muchas veces a donde debiera llegar o deja espacios enteros sin razonarlos de un modo suficiente; mientras que la sobriedad, por contra, no puede ser atributo de un artista que no haya descubierto hasta los últimos

secretos de su arte, que tenga una riqueza tal de recursos que pueda permitirse el lujo de economizar los toques, de causar con un solo trazo perfectamente ajustado y perfectamente definido un efecto que el artista pobre no causaría nunca o lo causaría a fuerza de golpes, de sobar la materia, y sin espontaneidad ni frescura.

Sirvan como ejemplo los ojos. Sus párpados superiores están cada uno formado por un solo trazo curvo muy duramente separado de la arcada orbitaria y dibujado de un modo tal vez convencional por su borde inferior. En un observador moderno quizás causaran mal efecto, porque él quisiera que la piedra dejara de ser tal piedra en manos de un escultor para convertirse en piel humana. Pero eso no lo pedía nadie en el siglo xv, y el autor, por lo tanto, no ha tenido que ir tras eso. Lo que ha buscado es el medio de convertir la piedra en algo más valioso, más tenue, más impalpable que la piel humana; en emoción o, por lo menos, en elemento expresivo, y por eso ha labrado cada ojo de un solo toque, dado de tal modo que encauzan la mirada hacia el libro, y solamente en el libro, sin la menor distracción; y para ello ha elevado arbitrariamente al dibujarlos la parte interna y ha descendido la exterior, para que ambas pupilas hagan el efecto de convergir en un mismo punto exacto; y no ha puesto otros matices en su modelado para que no distraigan de esto; y los ha separado violentamente del resto de la cara, porque ya lo demás expresará otra cosa o por lo menos no dará, como los ojos, la nota esencial de la atención. Lo mismo que de los ojos se pudiera decir de la boca, finamente dibujada, o de las mejillas, donde no se ha puesto más que lo preciso, pero perfectamente ajustado, o del griñón, la toca y todo el ropaje, con tan pocos toques y tan sabiamente dados.

Del instrumental no se encuentran señales más que de cinceles, tanto de punta aguda como de boca plana. La gradina no parece haber sido empleada, pues aunque hay superficies estriadas en todo el trabajo, y especialmente en los armiños, parece que han sido hechas con el cincel de punta aguda; la gradina no comienza aquí a notarse hasta muy entrado el siglo XVI; debió ser herramienta que nos trajera el Renacimiento y que nunca tuviera un gran empleo. El trépano de picapedrero no cabe duda que se ha empleado en el taladro del brazo izquierdo del pajecito para recibir el perno que sostuviera la mano; pero del trépano más delgado para labores finas no aparecen en estas esculturas unas señales tan claras como en otras del mismo tiempo. Tampoco se ha hecho un gran empleo de la escofina, cazón y otros pulimentadores, pues en la mayor parte de las superficies, incluso en los rostros y manos, se nota perfectamente el recorrido del cincel. La materia empleada ha sido la piedra caliza, y esto contribuye también a explicar muchos particularismos de la factura.

La fecha de estos monumentos hay que suponerla hacia el comienzo del último cuarto del siglo XV, pues aunque los sepulcros no conservan sus inscripciones, se sabe que D. Iñigo murió en 1479, y hay muchos indicios para creer que mandara ejecutar en vida estos monumentos y los viera terminados antes de morir.

En cuanto al autor, he oído decir muchas veces a críticos y eruditos que suponían fuese Juan Guas, el maestro de San Juan de los Reyes, y, efectivamente, hay un gran parecido de estilo, técnica y pensamiento entre toda la escultura de estos sepulcros y la que decora la citada iglesia; pero falta aclarar por completo qué parte tomara Juan Guas en la construcción del

edificio toledano, si fué sólo el tracista y director, o si laboró también en la ornamentación plástica. Desde luego creo que se puede afirmar de un modo bastante seguro que el mismo hombre o taller que trabajó en Toledo es el que ha levantado estos sepulcros, como también parece del mismo el otro sepulcro de D. Alonso Carrillo, en Alcalá.

Los personajes en cuyo honor se levantaron son bien conocidos en nuestra historia. El conde de Tendilla, D. Iñigo López de Mendoza, hijo del célebre marqués de Santillana y de su esposa D.ª Catalina de Figueroa. Se supone que nació en Guadalajara en 1415, y aunque se dedicó a las armas y a la política, de las que hizo sus principales ocupaciones, también se aplicó, sobre todo en su mocedad, al estudio de las letras, por las que demostró gran afición toda su vida. Tomó parte, acompañando a su padre, en diferentes expediciones al reino de Granada, mereciendo de éste la donación del estado de Tendilla, que luego, en 1467, fué erigido por D. Enrique IV a la dignidad de condado. Además le honró este monarca nombrándole su embajador en la Corte Pontificia cerca de Pío II, y reinando ya doña Isabel desempeñó el alto cargo de capitán general de la costa y reino de Granada, distinguiéndose en el socorro de Alhama y defensa de toda aquella tierra. Fué, además, señor de Hita y de Buitrago, caballero de Santiago, comendador de Socuéllamos, Trece de dicha Orden, del Consejo de D. Enrique IV, embajador en Roma, capitán general contra los moros de Granada y contra Aragón y Navarra, asistente de Sevilla y adelantado mayor de Andalucía. Falleció el 17 de Febrero de 1479. Su esposa, D.ª Elvira de Quiñones, fué hija de D. Diego de Quiñones, señor de Luna y Merino mayor de Asturias.

Fig. 36.—Catedral de Sigüenza. Interior de la capilla de Santa Catalina.

# S I G Ü E N Z A

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de Santa Catalina.*

## Don Martín Vázquez de Arce

Se encuentra colocado este sepulcro en el muro del Evangelio de la capilla de Santa Catalina, inmediatamente después de pasar el arco de entrada. Su forma es la que tanto abunda en los sepulcros góticos del siglo xv: la urna o pedestal sostenida por leones, sobre la que descansa la estatua, presentando en su frente adornos vegetales, y dos pajes en el centro sosteniendo el escudo; todo ello embutido en un gran nicho, terminado por arriba en un arco en plena cintra, adornado con dentellones ojivales que simulan otro arco canopial, y en el testero la inscripción, por bajo de una luneta pintada, que representa varias escenas de la pasión. Sobre esta pintura, que a pesar de sus deterioros parece bastante hermosa, se ha claveteado en tiempos posteriores una tosca cruz de madera, que, además de tapar una buena parte del cuadro, interrumpe la sucesión de las escenas y causa un efecto deplorable. En las jambas interiores del arco se ven dos imágenes en relieve, que representan a Santiago y a San Andrés, en un estilo muy alemán y algo diferente del resto.

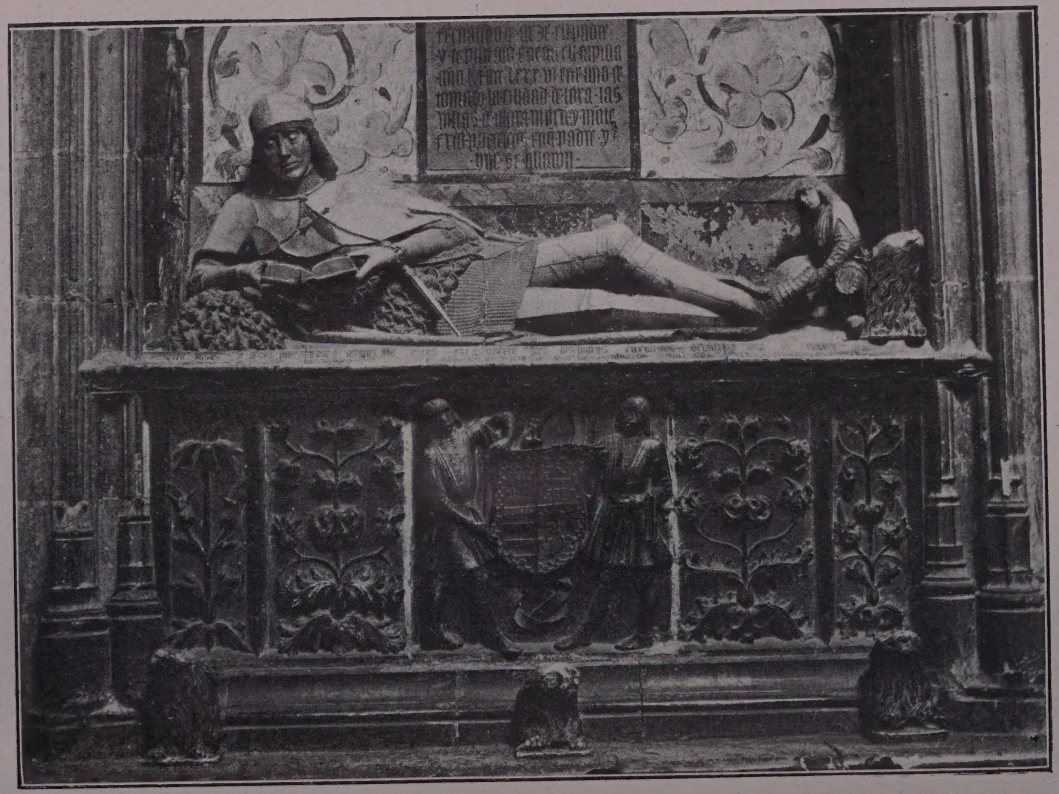

Fig. 37.—Catedral de Sigüenza. Capilla de Santa Catalina. Don Martín Vázquez de Arce.

La inscripción del testero dice así:

«Aqui yaze Martín Vasques de Arze | caualle-ro de la orden de Sanctiago | que mataron los moros socor | riendo el muy ylustre señor du-que del Ifatadgo su señor a | cierta gente de iahen a la acequia | gorda en la vega de Gra-nada | cobro en la hora su cuerpo | Fernando de Arze su padre | y sepultolo en esta su capi-lla | ano mcccclxxxvi. Este ano se | tomaron la ciudad de Lora las | villas de Illora Moclín y Monte | frio por cercos en que padre y | hijo se hallaron.» |

Además de ésta corre otra inscripción por la cornisa o pestaña del sarcófago, que dice:

«D. Martin Vasques de Arse comendador de Santiago el qual fue muerto por los moros ene-mygos de nuestra santa fé católica peleando con | ellos en la vega de Granada miercoles (falta un trozo) año del nacimiento de nuestro Salvador Hiu Xpo de mill e cccc e lxxx e vi anos. Fue muerto en edat xxv.»

La estatua representa a D. Martín recostado sobre un montón de laureles, en el que apoya el codo derecho; tiene las piernas perezosamente cruzadas y un libro abierto en las manos. Viste armadura de piezas rígidas en los brazos y piernas, y una cota de mallas bajo otra tejida con tiras de cuero le defienden el cuerpo; sobre los hombros lleva una capa echada atrás, con la cruz de Santiago en el centro, y cubre su cabeza por un casquete bajo el que asoma el cabello, sedoso y largo hasta los hombros, y recortado en flequillo por delante, según la moda del tiempo. A los pies, un pajecito, sentado a la morisca, se pasa la mano por el rostro con expresión dolorida; junto a él, y empotrado ya en la

Fig. 38.—Catedral de Sigüenza. Detalle de la estatua de Don Martín Vázquez de Arce.

jamba, un león muy semejante a los que sostienen la urna, simboliza la resurrección en la otra vida.

Esta es la celebrada estatua de D. Martín Vázquez de Arce, seguramente la más hermosa entre todas las que encierra la catedral de Sigüenza, y una de las más sentidas, más inspiradas y más delicadamente bellas de cuantas ha producido el arte de Castilla en toda su historia, pudiendo soportar ventajosamente la comparación con las mejores creaciones de la plástica cristiana universal.

La armonía de las proporciones, en las que el artista ha apurado toda la delicadeza de su sensibilidad, imprimen a la obra el sello de juventud, de aire señoril y de gracia que aun se acentúan más con el descuido, la sencillez y el desmayo de la actitud. Es un cuerpo joven, suelto y ligero, que hace entrever un estado de cansancio espiritual, de vagar de alma, de abandono y de ensueño. La tristeza, si existe, no aparece claramente al exterior, salvo en el pajecito, pero la sugiere de un modo vago la dejadez del cuerpo, la seriedad y la gravedad profunda de todo el conjunto; y esta sugestión fundida o combinada con las de gracia, juventud y elegancia, producen la emoción más suave y más rica y abundante en poéticas complejidades que haya jamás producido ninguna estatua castellana. La ejecución es sobria, sencilla, sin detalles de modelado que sorprendan, pero amorosamente cuidada, sentida en todos sus momentos, y revelando el goce íntimo de su autor al mismo tiempo que trabaja.

Hay complacencia en el orden de traducir la forma; dígalo si no la cabeza, con aquel cabello largo, que analizado no es más que una masa de alabastro con unas toscas ranuras paralelas, pero dispuesto con tanto acierto, que rellena y mata los ángulos poco estéticos

que formarían los hombros con toda la cabeza, resultando así una sola línea seguida que, partiendo del codo derecho y pasando por la redondez del casquete, llega hasta la punta del pie en una suave y plácida ondulación, síntesis bellísima del abandono y laxitud de aquel cuerpo. Pero, además, esta masa de cabello está ordenada de modo que dé sombra y vele los contornos del cuello, disimulando así su inverosimilitud, porque es tan excesivamente flaco, que desnudo de la gola de malla y de la camisa, nos parecería absurdo. Y este cuello sin embargo, tenía que ser así, no sólo para contribuir al efecto de esbeltez, sino también para que el contraste con su sequedad diera valor de carnosidad a las mejillas y acentuara la impresión de gracia y de juventud, sin tener que recurrir a un redondeo excesivo del rostro que hiciera perder al óvalo su pureza y su espiritualidad. Si la moda de entonces hubiera sido la de años más tarde, la del cabello corto, la ordenación de éstos elementos hubiera sido muy otra. Pensemos si no, en el efecto que causaría esta parte de la estatua sin su cabellera: los hombros y el cuello serían los de un enfermo en el último grado de extenuación; la cara resultaría larga y huesuda en sus pómulos; las líneas perderían su continuidad, y la cabeza toda, no sólo no tendría la belleza que hoy tiene, sino que asentaría mal y se mantendría difícilmente.

Del mismo modo se combinan y armonizan los recursos estéticos en toda la estatua y en sus más delicados efectos: en el abandono y espontaneidad de la actitud, en el cruce indolente de las piernas, la posición de los brazos, el ritmo y la cadencia del contorno; y siempre en una combinación que parece inconsciente, mucho más sentida que pensada, no dejando ver el esfuerzo mental, si es que lo hubo, y estableciendo

una relación íntima y directa entre la emoción creadora y la emoción del que contempla. Por eso, a pesar de su riqueza enorme en notas y complicaciones bellas, lo que primero y que con más fuerza deleita en esta estatua es la espontaneidad.

A esto contribuye también la ejecución, que, como digo, es sobria y hasta defectuosa, a la manera que entonces se usaba. Hay espacios enteros completamente vacíos; superficies uniformes, planas o curvas, sin la menor variante en toda su extensión ni el mas pequeño matiz de modelado. Y no causan, sin embargo, mal efecto porque si no son ricas en ondulaciones, son perfectas en su ajuste y en su proporción, y siempre dibujan el contorno, por dondequiera que se le mire, a grandes rasgos, pero de un modo armónico y natural. La esencia de este arte no consiste, como luego más tarde, cuando los grandes técnicos italianos nos enseñaron, en copiar paso a paso las apariencias de una superficie, sin perdonar la más pequeña entrante o saliente, práctica que, exagerada, por nosotros nos había de llevar a un naturalismo excesivo; ni tampoco en aislar y acentuar tan sólo ciertas notas de emoción, con detrimento de las demás, lo que pudiera dar lugar a un arte unilateral y estridente: aquí se hace la labor siempre con el todo, sin perder jamás de vista la totalidad completa y manejando sólo las grandes masas, sin acusar a penas los detalles. Por eso es un arte que no divaga, que va directamente al fondo de la emoción misma, traducida por las notas primordiales de la forma, y que si por faltarle recursos técnicos no puede expresar los matices variados de cada parte, esto mismo lo fuerza, si quiere decir algo, a armonizar las unas con las otras y a agudizar el sentimiento y la expresión de los conjuntos, resultando así un arte de totalidades

emocionales, de combinación de las esencias últimas de cada movimiento espiritual en su más amplia y más general expresión, aunque también sea la más vaga.

Y por esto mismo es un arte muy evocador, porque como no explica ni aclara con los detalles, como no da las impresiones totalmente hechas y determinadas para que no tengamos más que sentirlas tal como el artista nos lo ordena, la sensibilidad que llega a fundirse íntimamente con esa obra puede suplir mucho; no pierde ni por un momento el goce supremo de sentirse libre; ejerce una función activa, la de crear también, asociando así su propia alma al alma de ese admirable artista desconocido, puesto que la estatua no hace otra cosa que remover, provocar, inspirar sentimientos generales, sin imposiciones ni tiranías concretas.

Así, pues, las emociones que esa escultura despierta son las de juventud, elegancia, espontaneidad, gallardía, dejadez y abandono, y de un modo muy vago y en último término, la de algo muy serio, grave y quizás, quizás triste. No creo que el autor haya puesto más, ni hacía falta. Ya con eso, que es en sí muy vario y muy general, el sentimiento se complica y la atención se despierta; nos comenzamos a sentir deleitados por el goce estético y subyugados por la obra, y aquí se inicia ya el proceso nuestro, de nuestra actividad creadora, que suple, termina, construye y, por encima de todo, goza. Y sentimos primero una emoción de respeto y de amor y de ternura paternal por aquella juventud y aquella belleza; y después sentimos que aquellas manos tienen el libro delicadamente, como pudieran tener un joyel; y que bajo la armadura hay un cuerpo sin fuerzas, sin vigor muscular, caído y desmayado; y que aquellos ojos que miran al libro tal vez no lo vean; y todo esto nos da el sentimiento de un espíritu fino,

ausente, desprendido, vagando libremente por regiones puras, elevadas, donde quizás reine la tristeza. Y puede que con esto pensemos en la muerte, evocación última de todo sepulcro cristiano, pero en la muerte bella en la resurrección espiritual, muy lejos de esta vida, sin sus cuidados ni su mediocridad, nunca en la muerte de otros sepulcros del tiempo, que no muestran más que descomposición de materia repulsiva y desagradable.

Esta dirección ideal, tan refinada y tan exquisita, era un fenómeno que comenzaba a darse en el arte escultórico castellano del siglo XV, principalmente en sus finales, que hubiera podido dar lugar a un arte propio muy interesante si no hubiera abortado antes de adquirir su completo desarrollo.

Nuestra plástica en todos los tiempos del goticismo es un producto exclusivo de la importación. Nos importan las esculturas labradas, o los artistas formados, o las ideas, las tradiciones y hasta las recetas de taller con que se habían de formar los artistas que aquí nacieran. Por eso las obras no ofrecen ni grandes diferencias técnicas ni grandes diferencias ideales con las de otros países. Durante el siglo XV continúa la corriente, y aun quizás se acentúe, como parecen indicarlo los muchos nombres de escultores extranjeros que aparecen en los documentos; pero ya no es como antes, ya no se pide otra cosa a la importación que técnica, medios e instrucciones para ejecutar, para vencer a la materia y obligarla a expresar; pero lo que había de expresarse, el verbo, el alma de la escultura, comienza ya a ser castellano, porque ya se inician aquí ideales, pocos o muchos, gustos propios, y se trasluce en ocasiones un ambiente estético nacional, en el que suelen inspirarse los mismos escultores extranjeros que traspasan el Pirineo.

Como el desarrollo de este tema, que dejo ya apuntado en otra parte [1], no es propio de este lugar, y como, además, me propongo tratarlo por extenso en un trabajo especial, sólo he de insistir en el ejemplo que ofrece este Doncel de Sigüenza, muy dentro, por su labor y su disposición, de todo lo gótico de aquel tiempo, pero de un arte y unas direcciones caleológicas tan extrañas, que no se encuentra nada que se le parezca, ni remotamente, en la plástica europea de aquellos años, y habría que recurrir a la italiana muy anterior, o nada menos que a las estelas griegas, a pesar de sus grandes discrepancias bajo otros aspectos, para asignarle algún parentesco sentimental, siquiera fuese lejano.

He notado, y hasta lo experimenté en mí mismo, que todos los que ven por primera vez esta estatua piensan en Donatello. A esta asociación no quisiera darle un valor excesivo; en cuanto a mí, me parece que la ocasionó un vago recuerdo de la armadura del San Jorge, de su juventud y de la gracia de sus proporciones. No hay que olvidar que Donatello fué muy anterior a este artista, el que, bien fuere castellano o ultrapirenaico, no parece que haya visto siquiera las cosas de Italia. Pero es un hecho que el recuerdo que apunto se da, y si tampoco nos apresuramos a desechar esta idea por la disparidad de tiempos que representan ambos escultores, quizás notemos algunas otras concomitancias, vagas también, imprecisas y lejanas, solamente de los últimos ideales, pero no sólo con el San Jorge, sino con el David, con el San Giovannino, de la casa Martelli, y con otras esculturas de Donatello y de los italianos contemporáneos suyos, y hasta es posible

(1) *La escultura castellana al comenzar el siglo XVI*, capítulo I de mi libro *Berruguete y su obra*.

que de los posteriores. Y no es esto decir, ni siquiera inclinarme a pensar, que esta estatua de D. Martín ofrezca tendencias italianas. Precisamente por no encontrarle paridad con lo de Italia, ni con lo de ningún otro país, la creo genuinamente española; pero como estimo que no se puede producir un movimiento en el arte sin que sea precedido de otro movimiento en los gustos y en los ideales todos de la sociedad, me inclino a creer que quizás tengamos aquí un fruto del sentir puramente castellano de aquel preciso momento histórico, que no porque estuviese ocasionado por la evolución de ideas y sentimientos que en aquellos días se operaba en Italia, y mejor aun en la Europa toda, dejaría de ser una adaptación original de nuestro pueblo, en la que dominaran los elementos propios, expresiva del ideal de nuestra raza, y producto, sobre toda otra causa, del alma castellana.

Debo advertir que este fenómeno que señalo en la plástica española se daba igualmente en la de otros muchos países, aunque claro está que correspondiendo al progreso cultural de cada uno, se adelantaba o retrasaba algunos años, acá o allá, pero siempre dentro de un período aproximado que viene a comprender, poco más o menos, el siglo xv. En todos ellos el goticismo acentúa sus notas diferenciales por virtud de la diversa sensibilidad de cada pueblo y adapta a su manera, dándoles matices propios y nacionales, las diversas tendencias y sentimientos nuevos que comenzaban a aparecer, no sólo en Italia, como se ha supuesto, sino en el ambiente general de la Europa cristiana. Así se ve que al comenzar el siglo son góticos, como regla general, los escultores de todos los países, incluso los florentinos. Trabajan con los mismos medios y de idéntica manera, aun cuando los unos, como es natural,

superen a los otros en perfección técnica. Tienden a considerar la forma sólo como un elemento de expresión espiritual, sin que esa forma, por sí misma, tenga el menor valor. Aspiran a narrar una historia mística, o a despertar un sentimiento religioso, siempre con la vista fija en la otra vida y con un fin más educador que estético, todo ello prefijado por la religión o por la práctica constante y a fuerza de traducirse los mismos ideales con los mismos medios acaban por formarse las escuelas con sus estilismos de factura y hasta de sentimiento y expresión.

Pero al mismo tiempo comienzan a aparecer hombres que, sin desechar las prácticas y tendencias ya asentadas, aspiran a imprimir al arte su propia personalidad, a enriquecerlo con elementos nuevos y originales que lo vigoricen y lo aceleren en su marcha progresiva, fenómeno corriente que ocurre en todos los tiempos de la Historia; pero si en algunos momentos, por haber una cultura muy definida, muy arraigada en el espíritu de la raza, muy antigua o, sencillamente, muy escasa, esto se hace con dificultad y con mucha lentitud, como ocurrió en el arte egipcio y luego, más tarde, en el bizantino, en otros, como en estos finales de la Edad Media, la multitud de ideas y sentimientos que, de un modo uniforme, comenzaban a aparecer, estimulaban esta iniciativa individual y la inspiraban de idéntica manera, aun cuando cada artista adaptase esta inspiración y sólo tomase del ideario universal aquello que pudiera convenir con el ideal de su pueblo y las inclinaciones propias de su genio singular. Y en esta renovación Italia y Borgoña se adelantaron a Castilla, la que coincidió luego con la primera en sufrir unas influencias muy semejantes, por virtud quizás de una paridad de temperamentos

y necesidades espirituales que la llevara a tomar las mismas cosas del fondo común, pero no porque la imitara ni recibiera su inspiración, como ocurrió después, de las obras ya creadas por los artistas de allá. Por el contrario, Flandes, Borgoña y Francia fueron las que continuaron enviándonos sus propias creaciones, que, como no se ajustaban ya tanto a nuestros gustos, se sintieron mal y se modificaron, y únicamente en el trabajo práctico y en lo extremo del arte fué en lo que siguieron imperando. Todo esto explica cómo no es un simple azar el que este D. Martín Vázquez de Arce sugiera un vago recuerdo de Donatello, a pesar de no ofrecer ninguna influencia directa italiana.

Y permítaseme que insista en este punto y concrete más aun la cuestión a este sepulcro, que, siendo precisamente muy gótico, tiene mucho también de castellanismo y de reflejo espontáneo de aires renacientes. Su labor es gótica, como ya digo, nada más que gótica. La disposición de sus partes, sus formas generales, a pesar del arco cintrado, y su decoración, góticas también, pero de un goticismo ya nuestro, de una adaptación particular que había hecho este pueblo de las formas y tradiciones del goticismo septentrional. Su espíritu, en cambio, es una novedad en nuestro arte.

Durante la Edad Media, ya he dicho, el arte de aquí, como el de todas partes, traduciendo el común sentir, aspiraba siempre a dar una impresión religiosa, y si para esto era conveniente producir emociones bellas, se producían, y si había que reflejar la vida, que casi siempre era la vida cotidiana y singular, se reflejaba, pero sólo como fines secundarios y supeditados al otro superior, que no sólo gobernaba a las artes, sino a la cultura toda de aquellos tiempos. Esto llegó a producir en algunos países, concretándonos a los sepulcros que

son los que aquí interesan, una exposición cruda y acentuada de los horrores y escenas tristes que acompañan a la muerte: cadáveres que se descomponen, causando espanto y repulsión y ocasionando el desprecio por la materia; dolor y llanto de los que sobreviven; la ceremonia religiosa con su solemnidad; las obras de caridad y pasajes edificantes de la vida del difunto, y los atributos macabros; y para armonizar todo esto y darle la unidad y elevación ideal que se deseaba, se incluyeron también los santos patronos, escenas religiosas, ángeles guardianes y otras representaciones semejantes; se ordenaron estos elementos lo mejor que fué posible y se acabaron de fundir y armonizar con el relato de las inscripciones que explicaban o decían aquello que la plástica misma era insuficiente a expresar. Se formó, pues, un arte utilitario, donde la complacencia espiritual y el goce estético no entraban para nada, aun cuando muchas veces se consiguieran, y se buscó en la vida, no la emoción bella, que distraería del fin, sino la emoción intensa, a más de la propiedad y el verismo, que siempre agudizan y dan realidad a la impresión; y si el arte de Castilla debe reconocerse que no llegó entonces a las mayores violencias, manteniéndose bastante más sereno y más comedido, tampoco se sustrajo por completo a la influencia general del goticismo.

Pero en el siglo XV, y quizás algo antes, comienzan ya a sentir los hombres que la vida tiene un valor por sí misma. Y no me refiero a otros muchos sentimientos que también comenzaban a aparecer porque con éste me basta. Tienden a desintegrar del fin que siguen, considerando supremo, la religión, otros fines espirituales, que hasta entonces no tuvieron más que un valor muy relativo, y que ahora van alcanzando im-

portancia y se va reconociendo su realidad; se deslindan más los campos, y habiéndose ya formado las ciencias divinas, aparecen las humanas; y se amplía la noción de la vida, y se fundamentan y ordenan sus goces, y se presiente que la belleza, sólo por ser belleza, pueda tener un valor, como lo tendrá el arte sólo por ser arte, y lo tiene la vida, y se considera un bien y una alegría el simple hecho de vivir. Y esto había de traer el conocimiento de la vida misma, el estudio de los caracteres y temperamentos, la valoración de los sentimientos y las bellezas morales, como algo después se analizaría el cuerpo humano, se sentiría la belleza de sus formas y, en el dominio del arte, aparecería el desnudo, lo que sería bastante, aun cuando no hubiese habido otras revoluciones ideales ni desenterramientos de estatuas para transformar el pensamiento medioeval y convertirlo en renaciente.

Varios ejemplos se pudieran citar aquí en Castilla de esculturas influídas por este nuevo sentir, pero ninguna lo está de un modo tan claro ni tan perfecto como este Doncel de Sigüenza que estamos estudiando. Como es una estatua sepulcral, tiene forzosamente que dar una nota triste y evocar, conforme al pensamiento gótico, la impresión de muerte; pero esto, ya he dicho, lo hace de un modo vago, indeterminado, y sólo en el último lugar de la impresión. Y si el arte no es más que una relación emocional que se establece por medio de la obra entre la sensibilidad que crea y la sensibilidad que se conmueve, para conmover las sensibilidades castellanas del siglo XV, quizás no habituadas del todo a estas vaguedades, puso el artista el delicado pajecito que está a los pies, que acentúa e intensifica con su actitud dolorida la laxitud y la tristeza que la estatua no hace más que dejar entrever.

Cumplido así, de un modo tan nuevo y tan refinado, el fin del sepulcro gótico, aprovecha el escultor esta misma tristeza y melancolía para sacar partido, por el contraste, de la gracia y la belleza de la vida. Aun era temprano para hacer un desnudo en Castilla, ni el asunto tampoco lo consentía; pero aquellas piernas y brazos forrados de hierro traducen ya la forma, precisan la proporción y acusan la soltura, supliendo sobradamente los detalles musculares, que no eran necesarios y hubieran podido perturbar el efecto. Al mismo tiempo el torso, cubierto de mallas y tiras flexibles de cuero, ondula sin estorbos en una cadencia de cuerpo joven, fácil y ligero en sus movimientos. No es un desnudo aún, pero ya están en él la esencia, las cualidades, las bellezas todas, sin que le falte más que el acuse de detalles. Y este desnudo, o este cuerpo, es gallardo y señoril, y está recostado en actitud perezosa y lánguida: si ha perdido ya la horizontalidad del cadáver, no ha recobrado por completo la vivacidad del hombre; se encuentra en un estado intermedio de divagación y de ensueño. Pero esa actitud misma ofrece sin veladuras la gracia exquisita de aquellas líneas, la ligereza de los miembros, la esbeltez y la arrogancia de todo aquel conjunto, y comprendemos muy bien que si el muchacho se levantara fuera apto para la carrera, para el salto, para la lucha, y hasta podemos imaginar sin esfuerzo que sea noble, generoso, valiente, que tenga amores. Y todo esto se vislumbra sólo en potencia, entre aquel desmayo y dejadez, como un atisbo que hace nuestra sensibilidad, a través de aquel cuerpo caído, del pleno vigor y la plena fuerza y que despierta en nosotros como una cierta añoranza de la alegría del vivir.

Y ya así, se acaba de explicar cómo la arrogancia y

la nobleza señoril de este guerrero tan joven hacen recordar al San Jorge de Or San Michele, y su espíritu melancólico y soñador al David del Bargello, y sus formas espiritadas y tristes al San Juanito de la casa Martelli, sin que haya que recurrir a influencias italianas, ni siquiera a que el autor haya visto las cosas de Donatello.

La postura, que es otra bellísima novedad en el arte español y del mundo entero, la supongo también una creación genial, aunque acuse del mismo modo las influencias generales que dejo apuntadas. Si esta escultura se hubiera labrado en Italia, se explicaría su actitud por un recuerdo o un renacer de los sepulcros etruscos o de algunas estelas romanas; pero hay que tener en cuenta que es anterior a las estatuas incorporadas italianas, y no digamos las de otros países, y que tampoco reproduce la posición. La estatua italiana es siempre una yacente que reposa sobre un costado y que en vez de apoyar la cabeza directamente en el almohadón, interpone un brazo replegado, sobre el que la descansa, o la apoya en la mano, siendo entonces el codo el que se hunde en la almohada; tiene, además, los ojos cerrados, y cuando en las manos conserva un libro, tampoco está abierto, y un dedo que se introduce en sus hojas parece señalar la página en que se interrumpió la lectura. No es, pues, otra cosa la estatua italiana que una variante de la antigua estatua dormida, en actitud algo más complicada, pero sin añadir nada a su espíritu ni a su idealidad. Este tipo, que fué creado por Sansovino en los sepulcros de Santa María del Popolo, comenzado el uno en 1505 y el otro en 1507, pudo proceder, si no se quiere que de este Doncel, de los sepulcros o estelas mencionadas, o de la Cleopatra, más conocida hoy por la Ariadna, y desde luego se ex-

tendió por toda Italia y traspasó los mares, llegando a nosotros, entre otros ejemplares, en los hermosísimos de San Vicente de la Barquera y la catedral de Málaga.

El Doncel de Sigüenza es anterior; su actitud no conviene apenas con las líneas generales de las estatuas italianas, y absolutamente nada con su espíritu, ofreciendo una tendencia ideal mucho más avanzada y tendiendo a dar una impresión más compleja y más dentro del nuevo ambiente, y una perfecta armonía, sin embargo, con el pensamiento cristiano. Su técnica, por el contrario, es mucho más atrasada, completamente gótica, y lo mismo son los adornos, y lo mismo es el gusto que preside a toda la obra: hacía ya muchísimos años que en Italia no se trabajaba de este modo ni se disponían los sepulcros de esta manera. No puedo, pues, suscribir la idea de los que piensan en Sansovino, ni en los discípulos de Sansovino, ni siquiera en influencias, por remotas que se supongan, de este escultor. Para ella no hay más argumentos que algunas líneas, muy pocas, de la silueta, y la afirmación de Vasari de que en 1491, cuando probablemente ya estaría labrado o en vías de labrarse el sepulcro de Sigüenza, pasó algunos años el artista en la corte de Portugal, no en España. Pero se olvida que la técnica de Sansovino es precisamente una de las más perfectas y más acabadas que había en aquellos años; sus obras son todas modelos de ejecución, desde el altar de San Spirito, citado por Vasari como anterior al viaje a Portugal, hasta sus grandes sepulcros de Roma, y en todas inicia ya la misma disposición, que él aporta como novedad: un gran arco central, muy renaciente en sus adornos, con dos más pequeños adosados; y en todos emplea el grutesco italiano, la guirnalda, el mascarón, los otros adornos de allá; y muy perfeccionados, muy sentidos

por él, influyendo con ellos en la evolución del decorado; y sobre todo esto, lo importante que se olvida es que Sansovino tiene el temperamento más pagano que pudiera encontrarse entre los escultores de su tiempo; que para él no hay en el arte más que forma corporal y no reconoce apenas los valores internos; que hasta sus santos y madonnas son dioses de antiguedad, y que precisamente a su vuelta de Portugal ejecuta en florencia el Bautismo de Cristo, que está sobre la Puerta del Paraíso en el Bautisterio, que es un grupo clásico, académico, bellísimo de líneas y de ejecución y vacío de sentido espiritual, y que fué precisamente una de las obras que más infuencia ejercieron y que contribuyeron más directamente en Florencia a paganizar la plástica cristiana. ¿Cómo es posible que Sansovino, el apóstol de la belleza puramente corporal, sólo corporal, sea el inspirador de esta estatua de Siguenza, que no es más que sentimiento y emoción?

Y no es esto negar que en la misma capilla de los Arce se noten ciertas influencias que pudieran ser de Sansovino, pero no en el artista que labrara el Doncel, ni en el del sepulcro de sus padres, sino en el otro que debió trabajar después, en los de los abuelos y en el del hermano, aunque perteneciera también a la misma escuela.

También se ha pensado que esta actitud pueda proceder, por evolución, del pajecito recostado a los pies de la yacente, que, como en éste, se ve en otros muchos sepulcros de aquellos tiempos. Esta idea me parece muy lógica y atinada, porque estos pajecitos suelen ofrecer muchas coincidencias espirituales con esta estatua de D. Martín; pero la posición, que suele ser más vertical y con la mano en la mejilla, difiere algo,

y no se encuentra tampoco el jalón intermedio que sería natural hubiera quedado si esta evolución se hubiese verificado algún día. De todos modos, estos no son reparos graves, aunque a mí me convenza más la idea de que así como en esta escultura fué una creación genial y espontánea el espíritu y el matiz ideal, éstos hayan aportado, como una consecuencia fácil y necesaria, la posición, ya que ésta aparece tan íntimamente ligada y armonizada con aquéllos que no se concibe puedan obedecer a creaciones diferentes ni a más que a una sola y única inspiración. Pudiera, sí, haber ocurrido que el pajecito fuese el primer inspirador, no sólo de la actitud, sino de la dirección espiritual de la obra toda, y esto concretaría, mal o bien, el proceso que se había seguido para cristalizar en el arte de Castilla el ideal nuevo que se formaba en el mundo cristiano, y no restaría nada por ello a la originalidad de nuestro escultor, ya que, tanto en las líneas como en el sentimiento y en los recursos estéticos, media bastante entre estos pajecitos y la estatua de Siguenza; pero precisamente por esto, por no acabar de ver de un modo claro y directo más que algunas notas comunes, muy pocas, para establecer la relación, me cuesta un cierto esfuerzo admitir la hipótesis sin haber encontrado los ejemplares intermedios. Más bien creería que el germen ideal de este Doncel pueda estar en la estatua del conde de Tendilla, de Guadalajara.

Menos aun me parece posible que se pueda deber esta estatua a Forment, como ha supuesto Dieulafoy [1]. Forment tiene también una técnica mucho más primorosa y avanzada; su tendencia es asimismo muy diferente; sus proporciones, mucho más cortas y

(1) *La Sculpture polychrome en Espagne* y *Espagne.*

sus ropajes más clásicos o académicos. No encuentro absolutamente nada en que se pueda fundar la atribución.

El escultor este, por doloroso que sea, permanece aún desconocido. Las opiniones expuestas, como ya digo, no me parecen muy convincentes. Las investigaciones que yo mismo he hecho, muy interesado como estaba en el asunto, no han llegado más que a conjeturas y opiniones. Sólo me atreveré a afirmar que noto en el trabajo material de esta obra ciertos particularismos que estimo característicos y que pudieran servir de guía en el descubrimiento de este admirable artista. Las proporciones sorprenden por su tendencia a la elegancia y al alargamiento, lo que constituía una cierta novedad en aquella plástica, pero no tanto que deje de verse también en algún que otro escultor del mismo tiempo y aun anterior. Esta era una tendencia que se iniciaba en todas partes, que aquí alcanzó más tarde su total desenvolvimiento con Vigarny y con Berruguete, y que entonces se comenzaba a dar, pero sólo en el estiramiento de los miembros, sin disminuir todavía el volumen de la cabeza, como hicieron estos otros maestros; es, sin embargo, esta obra la que quizás ofrezca unas proporciones más finas entre las de su mismo tiempo.

Algo semejante se puede decir del modo que tiene este artista de tratar el cabello, siempre en su masa total, con pocas ondulaciones, sin distinguir apenas un mechón de otro y con unas rayitas paralelas y continuadas, que parece quieren distinguir pelo por pelo. Esta es la técnica de la estatua, del pajecito de los pies, de los otros que tienen el escudo y de los santos de los relieves; los leones, como presentan una superficie cabelluda muy extensa, tienen ya distinción de mecho-

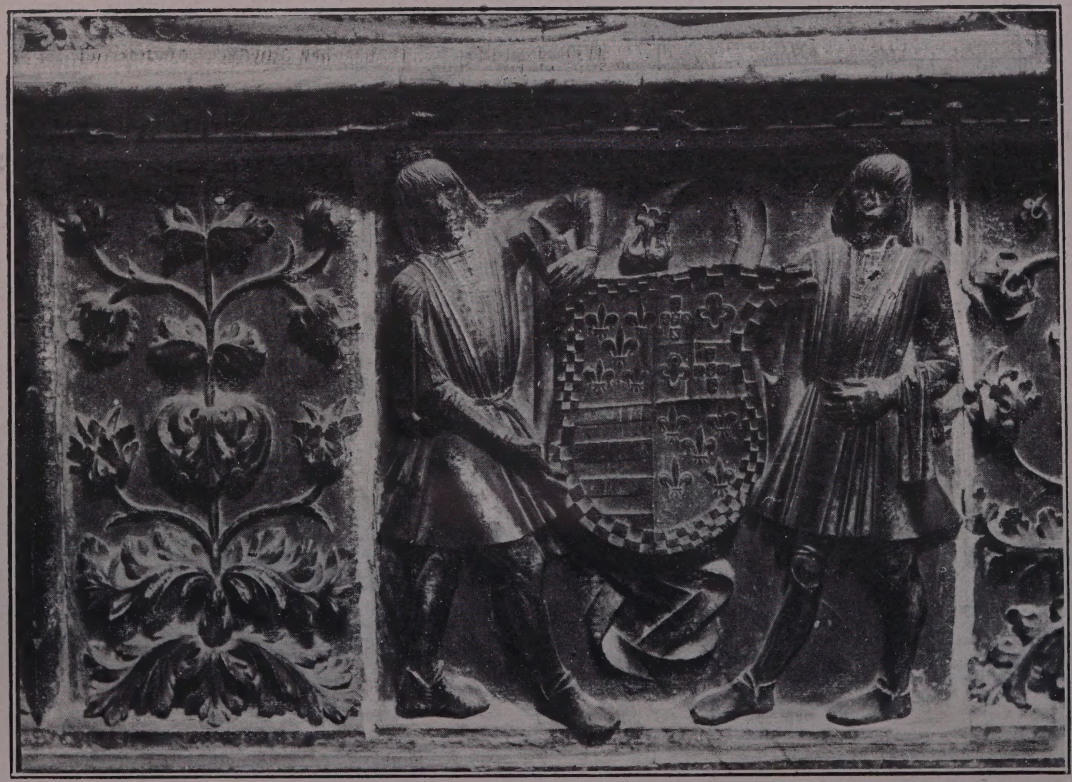

Fig. 39.—Catedral de Sigüenza Detalle del sepulcro de Don Martín Vázquez de Arce.

nes y mayor ondulación en las rayas, pero de un modo pueril y torpe, que demuestra la violencia que se hace el autor para adoptar este nuevo sistema. Esta técnica, que era entonces la general, adquiere en este trabajo unas ciertas notas, sólo de matiz o de toque, que tal vez revelen un acento personal. Desde luego el flequillo es muy largo en las cuatro figuras, llegando casi a tocar las cejas; pero esto, más que al artista, pudiera atribuirse a la moda, a pesar de que ninguna otra estatua lo ofrezca tanto. La rayita con que se marca el pelo, siendo muy larga y poco ondulada, no tiene el mismo valor en todos sus momentos, como pudiera trazarla un peine en el cabello mojado y como la suelen trazar los otros artistas en la piedra: aquí unas veces no hace más que arañar y otras profundiza, causando una sombra mayor y sin quebrarse, perderse ni dejar de ser siempre una misma raya; también se la ve aproximarse o separarse de la que tiene al lado con una cierta intención, como en un deseo vago, no precisado aún, de acusar los mechones; no son iguales todas ni tienen la misma importancia, sino que más se pudieran llamar directrices, por marcar una dirección o ritmo en aquella armonía, y otras se limitan a llenar un espacio, señalándose apenas. La misma masa general también es intencionada en su disposición, ondula más, da una impresión mayor de sedosidad que las otras masas de cabellos esculpidos de aquella época. Es lástima que la oreja, que tanto suele decir en estas pesquisas, esté aquí siempre tapada.

La cota de malla está trabajada con nitidez, con precisión, ahondando mucho el cincel y marcando claramente los aritos, pero sin que parezca haber habido trepanación; en cambio ésta parece indudable en el tejido de tiras de cuero que cubre el pecho y la cintura.

El ropaje, cuando se trata de pliegues quebrados, está muy dentro de lo que entonces se usaba, como se puede ver en los santos de los relieves y en la capa de D. Martín, que por estar echada atrás hay que subirse sobre el sepulcro mismo para estudiarla: lo forma un plegado duro, anguloso y revuelto. Pero cuando el pliegue está formado por el propio peso de la tela y, por no tocar con el suelo ni con nada, no se quiebra, como se ve en los pajecitos, entonces sí ofrece un cierto paralelismo y estiramiento particular, en cierto modo análogo a la labor de los cabellos y que pudiera revelar la misma intención y la misma mano. Entonces parece que toda la tela está tirante, no sólo en los trayectos que median desde los hombros al cinturón, en los que era posible que así ocurriese, sino en los que siguen después del cinturón, en los del plegado colgante, que, a pesar de no ofrecer ya violencia alguna, dan la misma impresión. A esto se une otra pequeña modalidad de este artista, la de complacerse en labrar grandes superficies vacías, incluso las muy curvas, en las que rara vez una tela deja de marcar algún pequeño detalle.

Sus cabezas imberbes, que son las que mejor se prestan al estudio, se distinguen por su sobriedad y hasta pobreza de modelado, aun más pobre la del Doncel que las de los tres pajecitos. Todas ellas tienen la nariz recta, la barbilla saliente, con un desarrollo grande del mentón, la boca dibujada por aristas duras y el surco nasolabial acusado. Pero lo que más las caracteriza son los ojos, muy aovados, muy a flor de cara y con una curva muy pronunciada del párpado inferior, que todavía en la estatua del héroe y en el paje triste se explica muy bien por tener éstos los ojos bajos o cerrados, pero en los del escudo no tiene razón de ser esta

curva, que contrasta con la rectitud del párpado superior y hace el efecto de que estos pajes abren y cierran los ojos solamente por abajo, con un mecanismo enteramente opuesto al de la naturaleza. También lo caracteriza la poca profundidad que da a la mandíbula inferior, la pequeña distancia que pone entre la oreja y la nariz; en cambio, como sus caras son muy largas, esta distancia resulta excesiva entre la oreja y la punta del mentón.

Pero lo más singular en la labor de este maestro son las manos. Desde luego no las entiende bien: esquematiza su forma total y casi la viene a reducir a dos planos dominantes y paralelos, la palma y el dorso, de donde arrancan los dedos, que tampoco están muy bien imitados. Como estas superficies, sobre todo en el dorso, había que llenarlas con algunos detalles para disimular algo su dibujo torpe, coloca dos venas que corren paralelamente de la muñeca a las falanjes, y una o dos transversales que van de la una a la otra, en un trazado raro y muy peculiar suyo. Toda esta red venosa se levanta, no en forma de medios cilindros que se continúen, variando su grueso y altura conforme a cierta intención de analizar el natural, sino de pequeños planitos, largos y estrechos, que se prolongan con uniformidad por una superficie también muy lisa y monótona, sobre la que levantan un poco. Hacen el efecto de cintas de tela gruesa que se hubieran pegado allí; y después de esto, casi no se señalan tendones ni matices musculares, ni otra cosa que las uñas y unas toscas arruguitas en cada articulación.

Como se ve, muchos de estos particularismos, principalmente los de los ojos y las manos, son verdaderos defectos; impericias ocasionadas por no haber observado bien la forma humana, y que no han podido tener

Fig. 40.—Catedral de Sigüenza. Detalle del sepulcro de Don Martín Vázquez de Arce.

nunca su origen en el estudio del natural, sino en una práctica viciosa, fruto sólo de la fantasía de un individuo, producto exclusivo de una torpeza singular, que luego se hayan transmitido débilmente, con las otras fórmulas técnicas, a los aprendices del mismo taller. Lo que no puedo admitir es que espontáneamente hayan coincidido diferentes maestros en estas mismas, idénticas anomalías, que no han podido ver en ninguna parte, por lo que estimo que este conjunto de particularismos, y especialmente los de los ojos y las manos, forman una base bastante sólida para sentar conjeturas sobre el autor o los autores. Y si esto es así, ya entonces se puede afirmar que todos los sepulcros de esta capilla y algunas otras obras de la catedral se deben al mismo taller, a la misma escuela, aunque no asegure que al mismo maestro. Es más, me atrevería a pensar que se notan aquí tres momentos de un mismo arte: el primero de todos en el del Doncel, obra de un solo artista, aunque ofrezca desigualdades entre las distintas partes, que debió ser encargada por D. Fernando de Arce, padre de D. Martín, poco después de la muerte de éste. Es posible que este escultor se formara en la escuela o en la tradición del maestro que labró aquí en Sigüenza los sepulcros de D. Gómez Carrillo de Albornoz y de su esposa, y en Toledo los de los parientes de D. Alvaro de Luna, pues todas estas obras ofrecen bastantes analogías técnicas con este Doncel. A más de éstas no encuentro en toda esta catedral ninguna otra que le haya podido influir y una sola que pueda indicar la misma mano. En cambio, en las iglesias de San Pedro, de Ciudad Real, y Santa María de los Huertos, de la misma Sigüenza, me parece que el sepulcro de D. Fernando de Coca y la estatua de Maese Juan, aun siendo muy inferiores, es-

tán muy dentro del mismo estilo y revelan al mismo artista. Con éste se formaría aquí en Sigüenza el autor del otro sepulcro de los padres de D. Martín, obra encargada ya por el obispo de Canarias. Este mismo autor debió ser el que ejecutara en la colegial de Talavera de la Reina el de un caballero desconocido del linaje de Loaysa, y es su arte algo más tosco en algunos momentos, y empieza ya a revelar influencias directas del estilo italiano. El tercero, también del mismo taller, pero mucho más renaciente, labraría el sepulcro del obispo de Canarias y el de sus abuelos y trabajaría, solo o en compañía, en el de D. Fadrique de Portugal, el retablo de Santa Librada y en otras varias obras de esta catedral.

Todo esto lo expongo sólo por llegar a las últimas consecuencias que me parecen posibles y apurar el mayor número de conjeturas, pero claro está que no pretendo, teniendo tan pocos datos y moviéndome en un terreno tan difícil, haber sentado verdades inconcusas ni haber establecido ninguna base inconmovible. Pudiera haber ocurrido también, aunque no lo creo, que todas las obras que cito, tanto de Sigüenza como de otros lugares, se hayan encargado al mismo maestro y éste las haya ejecutado, no por sí solo, lo que, dado su gran número e importancia, sería un imposible, sino ayudado de otros, que, aunque discípulos o parientes suyos y dirigidos por él, era natural que no llegaran a la misma perfección técnica ni coincidiesen de un modo absoluto en la labor, y que estas obras, como era forzoso, se ejecutasen en diferentes tiempos y que por esto fuesen revelando progresivamente las influencias italianas que en aquella época comenzaban a llegar a España. No se olvide que hasta en el sepulcro del Doncel, que es el más homogeneo de trabajo y el

que parece más antiguo, hay variantes y discrepancias técnicas que, aunque no sean muchas ni radicales, pudieran dar fuerza a esta opinión. Lo que sí me parece seguro y creo poder afirmar como verdad es que todas esas obras, a pesar de sus variaciones y sus influencias, pertenecen a la misma escuela y proceden del mismo taller o la misma familia artística.

Pero no es el taller ni la familia lo que más interesa en este lugar, sino el autor mismo que labrara esta estatua de D. Martín: su nombre y su persona. Concretada así la cuestión, tal vez ese Maese Juan que está representado en Nuestra Señora de los Huertos, en el caso de ser el mismo el autor de su propia imagen, como es lógico suponer, nos pudiera dar la clave.

Como la orante de Maese Juan está colocada a más de nueve metros del suelo y en el interior de una iglesia que, aunque tenga buena luz, hace siempre dificilísimo cualquier estudio minucioso, no me atrevo a afirmar nada, pero sí puedo dar como simple conjetura una opinión que me tiene muy convencido.

La estatua del Maese Juan es mucho más tosca y más defectuosa que el Doncel; pero téngase en cuenta que está labrada en piedra arenisca de grano grueso, que no se presta, como el alabastro, a primores de ejecución y que se había de colocar allá en las bóvedas, donde los detalles y las delicadezas se tenían que perder. La lejanía y la poca luz me impiden ver cómo se abren los ojos, como se traza el surco nasolabial, cómo están hechas las manos y el cabello; pero éste, en su masa total, ofrece la misma disposición y ondulado que en el Doncel y en los pajecitos; el cuello también es delgadísimo; la cara, larga, con muy poca distancia entre la nariz y la oreja y mucha entre ésta y la barba; los ojos, aovados y a flor de cara; las cejas y la nariz,

exactamente iguales; la boca, dura y seca y alargando la distancia entre la nariz y la barba; los pómulos, salientes. Pero más que estos detalles me sorprende el parecido de ambos rostros, en su totalidad, que casi se reproducen, y que acusa un fenómeno que es muy frecuente en la plástica medioeval: el de un artista que no sabe labrar más que uno o dos tipos, que reproduce en todas sus obras, como le ocurre, por citar un ejemplo de la misma Sigüenza, al autor de la yacente de D. Gómez Carrillo de Albornoz.

También coinciden en el modo de colocar la cabeza sobre los hombros y en el plegado, aunque aquí, por la forma del traje, se recuerden más a los pajecitos que sostienen el escudo que al propio Doncel; pero unos y otros tienen la misma tirantez y la misma continuidad, aunque aquí, por las razones que dejo apuntadas, sean los pliegues menos numerosos y más gruesos, haya más espacios vacíos y se acentúen más las profundidades de los obscuros.

Hay, por último, otra coincidencia de valor más secundario, porque no son tan directas ni se refieren a la materialidad de la ejecución. La estatua de Maese Juan, aunque tosca y ruda, no deja de tener mucha gracia en su colocación, gallardía en la actitud y en las proporciones, belleza en las líneas: delata también a un artista que se deleita en la figura humana, que sabe observar y traducir sus aspectos y que dentro de éstos siente predilección por los más juveniles, más esbeltos y más delicados. Es, además, una orante, y debo advertir que la orante no llegó a Castilla hasta muy mediado el siglo XV, y en este tiempo—en sus últimos años o los comienzos del XVI—son todavía muy raros los ejemplares. Esto pudiera ser indicio de un escultor que siente repugnancia por la yacente, que

era la que estaba en gran moda, y por la impresión de muerte que siempre produce, enamorado de la vida y de sus bellezas, conforme a los nuevos ideales.

En cuanto a la fecha probable en que se labrara el sepulcro de D. Martín, ya digo que por su estilo y factura me parece el más antiguo de la capilla y que creo que lo debió mandar hacer su padre a raíz de la muerte de aquél. Me confirma en esto, además, la inscripción, que tiende a enaltecer la gloria y el nombre del padre tanto o más que la del hijo, y una cláusula del testamento del primero, mancomunado con su esposa [1], que dice así: «... e mandamos que nuestros cuerpos sean sepultados dentro esta iglesia cathedral | »de Siguença en la capilla que tenemos en la dicha igle»sia | sola vocación de Sant Juan baptista e santa ca»thalina *donde efta Sepultado | el cuerpo de nuestro »hijo martin Vazques de arze* que dios aya que fue muer»to por los | moros enemigos de nuestra Santa fe ca»tholica en la vega de granada.» De aquí se desprende que el 11 de Enero de 1504, fecha que lleva el testamento, ya estaba D. Martín sepultado en la misma capilla en que hoy lo está, y no es nada violento, dado el estilo y la técnica, el suponer que también estuviera labrado su sepulcro, mucho más cuando figura en este testamento la frase: «fué muerto por los moros enemigos de nuestra Santa fe catholica en la vega de granada», que está copiada a la letra de la inscripción que corre por la cornisa de la urna, y no es fácil, ni aun probable, que se copiara del testamento al grabarla en la inscripción.

También creo que este sepulcro ha debido sufrir alguna modificación en fecha remota, y que esta modifi-

(1) Archivo de la catedral de Sigüenza número 200.

cación ha debido consistir en estrechar su arco, tal vez cuando se labrara el otro sepulcro del hermano, para dejar sitio. Me indica esto el que la inscripción que corre por la pestaña no termina porque la tapa el muro, y que el león de los pies aparece hoy empotrado en la jamba, con desagradable efecto, no siendo probable que se colocara de este modo cuando se hizo ni se pensara así el monumento.

Mide éste 3 metros 40 de altura, en el interior del arco, por 2,10 de ancho y 0,55 de fondo.

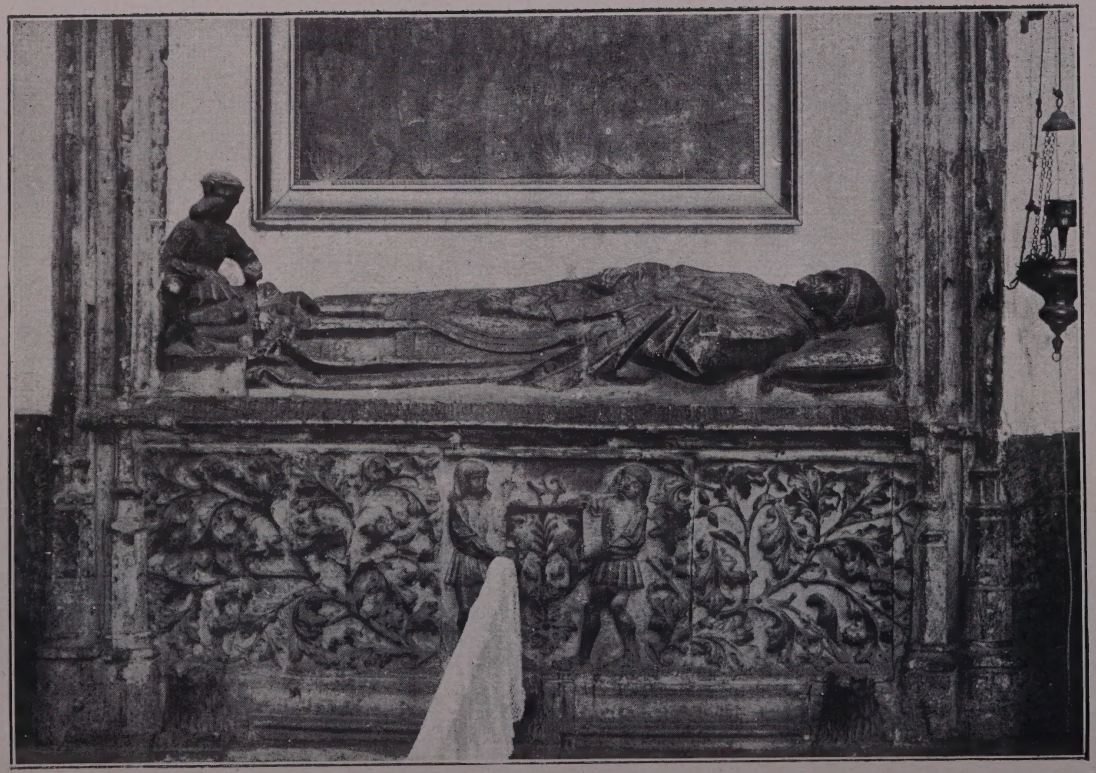

Fig. 41.—Ciudad Real. San Pedro. Don Fernando de Coca.

# CIUDAD REAL

*San Pedro.*

**D. Fernando de Coca**

La disposición de este sepulcro, aunque no la de su estatua, lo mismo que sus adornos y su ejecución, es enteramente igual al de D. Martín Vázquez de Arce, en Sigüenza. Un arco canopial simulado recubriendo otro real de medio punto; un testero, hoy liso y encalado, con un cuadro que han colgado en él, y que antiguamente estaría recubierto por pinturas y por otra inscripción; la urna sobre leones, y en su frente dos pajecitos, lo mismo que allá, sosteniendo el escudo, y en el resto, que aquí lo forman espacios mayores, cardos góticos de una factura exactamente igual. La relación de tamaños y la impresión que causa uno y otro sepulcro es idéntica.

También la estatua se asemeja mucho por su ejecución a la del Doncel. Los ropajes tienen la misma dureza y la misma continuidad y paralelismo en los que caen rectos, y están tratados con la misma y especial factura; pero como aquí son mucho más abundantes, se causa con ellos una impresión mayor de sequedad. Las proporciones, aunque estén más veladas con tanto ropaje, son también elegantísimas y tienden a alargar.

La cabeza y las manos son superiores, por su tra-

Fig. 42.—Ciudad Real. San Pedro. Don Fernando de Coca (Detalle).

bajo, a las del Doncel, pero ofreciendo iguales particularismos y anomalías. También aquí son los ojos muy aovados, aunque no tan a flor de cara, y los pómulos salientes, y excesivas las distancias desde la oreja y desde la base de la nariz al mentón, y agudísimas y duras las cejas, y muy acusado el surco nasolabial, y el cabello, aunque más corto, trabajado de igual modo, tanto en el modelado y ondulación general de la masa como en la técnica y la intención de las ranuras y la iniciación de los mechones. Las manos acusan sus falanjes y, sobre todo, sus venas, con las mismas anomalías, y aunque su dibujo es más correcto, no dejan tampoco de ser defectuosas.

A esto hay que añadir que la época posible de este sepulcro coincide perfectamente con la del Doncel y con la probable del Maese Juan, que tan estrechas relaciones tiene con aquélla; y que, según la afirmación del Sr. Quadrado, D. Fernando de Coca fué canónigo de Sigüenza, donde nada de extraño tendría que conociera al escultor y le encargara el sepulcro.

Por todas estas razones yo creo que el monumento se debe al mismo artista que hiciera el de D. Martín Vázquez de Arce, aunque claro está que este género de obras no las puede hacer nunca un hombre solo y se haría ayudar, lo mismo que en Sigüenza, por algún oficial. Si esto es así, seguiría pensando que se debe al maestro el trazado general y una dirección muy directa y muy vigilante sobre toda la obra, la estatua y algunos cardos de los que adornan el frente de la urna, y que sólo encomendaría al oficial la ejecución de los tres pajecitos y el resto de la hojarasca; pero aun aquí mismo, en esta hojarasca y en estos pajecitos, especialmente en el que está a los pies del difunto, corregiría el trabajo con toques de su propia mano y no

Fig. 43.—Ciudad Real. San Pedro. Don Fernando de Coca (Detalle).

descuidaría la dirección ni en los más pequeños detalles.

No me cabe duda de que este sepulcro de Ciudad Real nos vuelve a presentar otra vez al gran maestro de Sigüenza, que aunque aquí no alcance la delicadeza exquisita y el refinamiento ideal que se le notaba allá, no deja de ser nunca un admirable artista, y hasta hay ocasiones, como cuando labra la cabeza, en que parece sobrepujarse a sí propio o haber perfeccionado su labor.

Esta cabeza, que parece más retrato que la de don Martín, es también mucho más rica de modelado, más precisa y más intencionada en sus toques: se persigue en ella a la forma más de cerca; se buscan ya efectos de blandura y morbidez en la boca, de flacidez de piel en las mejillas, de sequedad en la nariz y las cejas y de dureza en los pómulos; y estos efectos se contraponen y se armonizan para buscar un efecto general, y la totalidad se encaja y se ajusta con precisión y se relaciona con lo demás de la estatua y toda ella con la totalidad del monumento. Podrá ser obra de muchos, pero el alma del sepulcro es de uno solo.

Esta cabeza tiene los ojos cerrados y produce una impresión de respeto, pero no de terror. Aunque impone, no sobrecoje ni espanta, porque no habla de muerte. No hay en ella rigidez ni deformación cadavérica: sus ojos se cierran naturalmente, como en el sueño; sus labios se juntan con un cierto vigor de vida; sus mejillas se modelan sin hinchazones ni abotagamientos. Da una impresión serena y plácida de reposo apacible, de perfecta tranquilidad, que se ha conseguido con el único recurso de la quietud, de la absoluta inexpresión de todo movimiento, que es el recurso más potente que tienen las artes plásticas para evocar el misterio y la eternidad. Lo demás del cuerpo, guardando la po-

sición supina, parece acomodarse en una postura cómoda para perdurar en ella, y el mismo pajecito no tiene el aire triste que ofrece en otros sepulcros. Todo es en esta estatua serio y hondo, sin dejar de ser por esto tranquilo y grato.

La inscripción, grabada en caracteres monacales sobre el filete de la urna, dice así:

«SEPULTURA DEL CHANTRE FERNANDO DE COCA FUNDADOR E DOTADOR DESTA CAPILLA E CAPELLANIA, FINÓ A... DIAS DE... AÑO DE MC...»

El dejar en blanco el día, mes y parte del año indica que se labró el sepulcro antes del fallecimiento del chantre y que se hizo en la última década del siglo XV, porque de haberse ejecutado muchos años antes, se hubiera puesto MCCCC, y de haber sido ya en el XVI se hubiera esculpido MD.

A estas noticias de la inscripción añade el Sr. Quadrado que D. Fernando de Coca aun vivía en 1502, y que, además de cura de San Pedro, era chantre de Soria y canónigo de Sigüenza.

La estatua y el pajecito miden 2,30 metros y el material es alabastro.

Fig. 44.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. El obispo Don Bernardo.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Girola.*

## El obispo D. Bernardo

Este fué el primer obispo de Sigüenza, después de tomada a los moros. Parece que había nacido en Agen, Francia, hoy capital del departamento del Maine sur Loire, hacia el año 1080 [1] y que, muy joven aun, vino a España traído por el otro D. Bernardo, monje de Cluni, consejero de Alfonso VI, que había sido primero abad de Sahagún y luego, al reconquistarse Toledo, había ocupado su silla arzobispal. Debieron acompañarlo un hermano, Pedro, que fué obispo de Palencia, y un tío, Pedro también, que lo fué de Segovia. Del mismo modo se supone que debió venir una hermana, Blanca, que casó aquí con un Sancho de Peñaranda y que fué señora de Moratilla y de Séñigo.

El primer beneficio que disfrutó en España fué el de cantor o chantre de Toledo, de donde ya pasó, en 1121, a ser consagrado obispo de Sigüenza, aun no conquistada, y capellán y cancelario de Alfonso VII, haciendo su entrada triunfal como obispo y como caudillo en la capital de su diócesis el día 22 de Enero de 1124, cuando

(1) Minguella.—Ob. cit., tomo I, pág. 61 y siguientes.

ya para siempre, quedó en poder de los cristianos, recibiendo como donación real el señorío de su territorio y colocando su cruz, a modo de las actuales banderas, en las almenas de la fortaleza.

Desde entonces tuvo que dedicar toda su actividad a la defensa y reconstrucción de la ciudad, cuya posesión no estaba aún muy segura, y a organizar el culto. El fué quien hizo abrir los cimientos de la primitiva catedral y constituyó su cabildo en convento, bajo la regla de San Agustín, con la aprobación del Papa Eugenio III, dada por bula de 1150. Parece que asistió al Concilio celebrado en Reims para combatir el cisma provocado por el antipapa Pedro de León (Anacleto II), y a los españoles de Palencia, Carrión, Burgos, León y Valladolid, así como al acto de tomar Alfonso VII la corona imperial en León el 26 de Mayo de 1135. Durante este reinado fué una de las figuras más salientes de la política, la milicia y la clerecía, recibiendo grandes mercedes de sus soberanos y las alabanzas de los Pontífices, especialmente de Inocencio II. Murió en Huerta Hernando el 14 de Enero de 1152, de donde más tarde fué traído el cadáver a la capilla de San Agustín en la catedral de Sigüenza, y permaneció allí hasta que al hacer la obra del trascoro se le trasladó al lugar que hoy ocupa, poniéndosele la siguiente leyenda, que por expresa comisión del cabildo compuso su deán, D. Rodrigo de Miranda:

«AQUÍ YACE D. BERNARDO, NATURAL DE LA CIUDAD DE AQUINO, DEL REINO DE FRANCIA, CAPISCOL DE TOLEDO, Y DESPUÉS QUE ESPAÑA SE RESTAURÓ DE LOS MOROS, CUANDO EL REY DON RODRIGO LA PERDIÓ, FUÉ EL PRIMER OBISPO DE SIGÜENZA. ENNOBLECIÓ Y CERCÓ ESTA CIUDAD. REEDIFICÓ Y BENDIJO ESTA IGLESIA EN EL DÍA DE SAN ESTEBAN, DEL AÑO

1123. Instituyó en ella Prior y Canónigos reglares de San Agustín. Hízoles donación, con otros muchos, de los diezmos de esta ciudad, siendo Sumo Pontífice Calixto segundo, reinando en Castilla y León D. Alfonso VII, el que fué llamado Emperador. En esta Era estaba de la otra parte del Tajo ocupada de moros, y por tradición antigua se refiere que este Prelado fué á la guerra y dejó ordenado que si en ella muriese le traxesen a esta Iglesia y en ella le enterrasen en la forma que lo hallasen muerto. Falleció siendo electo Arzobispo de Santiago, año de 1143. Hallóse en su antiguo sepulcro la cabeza al Oriente, y de la misma manera se trasladó y puso aquí en el año 1598, siendo Pontífice Clemente VIII, reinando en España D. Felipe III de este nombre, siendo obispo y señor de esta ciudad D. Fr. Lorenzo de Figueroa y Córdoba, y en este mismo año se acabó la obra de este Trascoro.»

Los Sres. Perez Villamil y Minguella hacen notar los muchos errores que el deán Miranda cometió en esta inscripción, pues ni Agén pertenecía en tiempos del obispo Bernardo al reino de Francia, ni éste consagró la iglesia de Sigüenza en 1123, ni murió en 1143, ni consta que fuera electo arzobispo de Santiago, a más de otras equivocaciones de menos bulto.

La estatua, que es lo que aquí interesa, es una obra bastante aceptable que parece haber sido labrada en los últimos años del siglo xv. Esto lo comprueba también el Sr. Pérez Villamil [1], pues aunque en el texto de su obra se ocupe tan sólo del personaje histórico y

(1) Ob. cit., pág. 468.

del lugar en que primero fué sepultado, en el índice de artistas que pone al final de su libro dice: «1499.—Mar»tín de Lande.—Hizo la estatua de D. Bernardo que »hay en el sepulcro de este obispo», y como el Sr. Villamil ha debido hacer esta afirmación con documentos a la vista, no creo que pueda caber hoy la menor duda sobre el autor y tiempo en que se labraron estas esculturas. Tampoco contradice esto la fecha que pone la inscripción, que sólo se refiere a la de la traslación de los restos, con los que muy bien pudieron trasladarse al mismo tiempo la estatua y relieves que hubiera en la sepultura anterior. Estos relieves, que llenan el fondo del nicho, representan un finísimo Calvario, de proporciones elegantes y ejecución muy cuidada, y dos ángeles en los extremos, mucho mayores y más pesados, mostrando el uno la cruz y el otro el cáliz. Por bajo de la estatua, que también se ha colocado de canto, como era frecuente entonces, corre una arcatura ojival, terminada en sus extremos por dos escudos, y debajo se lee, en letra gótica: «el obispo don bernardo», y junto a ésta, otra inscripción en dos renglones y en los mismos caracteres, que dice: «su madre del obi | spo don »bernardo».

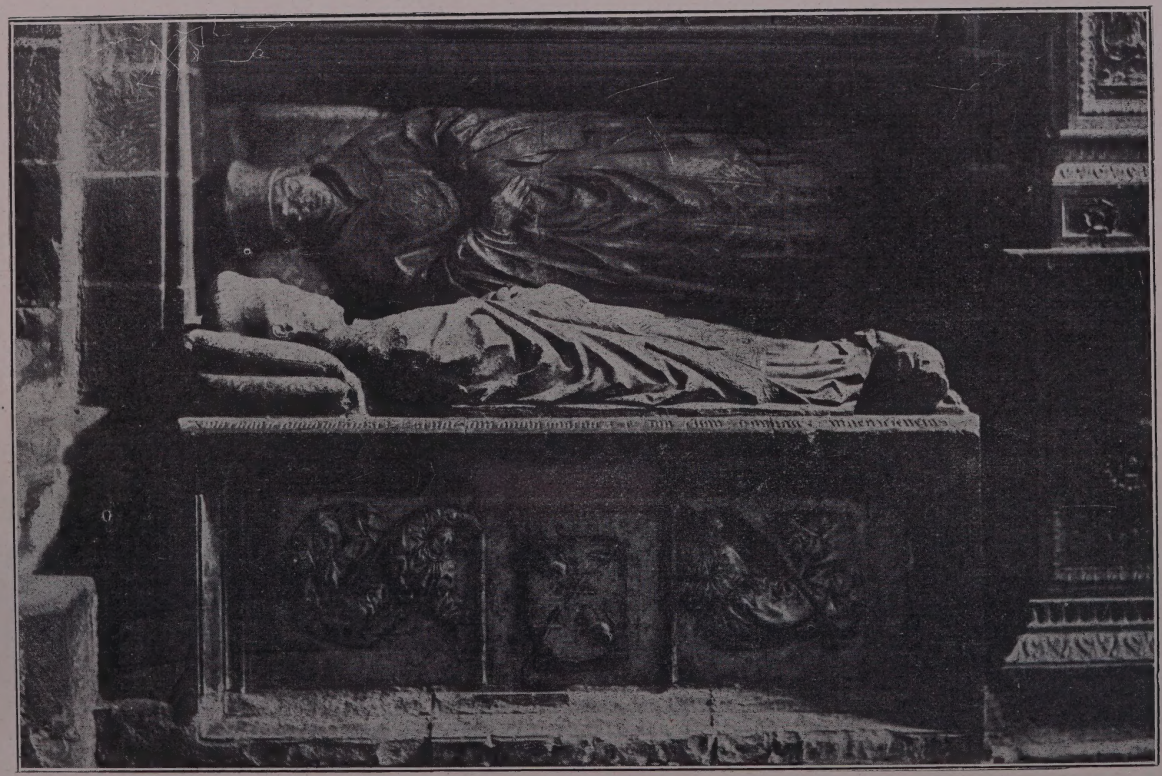

Fig. 45.—Sigüenza. Catedral. Don Juan González Monjua y Don Antón González.

## S I G Ü E N Z A

(GUADALAJARA)

*Catedral. Nave del Evangelio.*

**D. Juan González Monjua y D. Antón González**

Es sumamente rara la disposición de este sepulcro, donde están enterrados un tío y un sobrino, los dos maestrescuela de esta catedral. Sobre una cama o urna, con un escudo en el frente sostenido por dos ángeles, reposa la estatua de D. Juan González Monjua, y formando un ángulo con ella, empotrada por el dorso en el testero, la de su sobrino D. Antón González, y como ambas son muy semejantes, incluso en sus deterioros, parecen la una reflexión de la otra vista en un espejo.

Como obras artísticas, siendo bastante aceptables, no pasan de ser labores corrientes y vulgares dentro de lo que entonces se usaba. Los ángeles tenantes, que pudieran ser de distinta mano que las estatuas, se distinguen por lo revuelto de sus paños, excesivamente angulosos y quebrados, sin la menor continuidad en sus pliegues, y colocados éstos de igual modo, con el mismo realce y los mismos obscuros, sin ninguna ordenación entre ellos ni distinción entre pliegues dominantes y secundarios, produciendo una ilusión extraña y rara, muy diferente de la ilusión de ropaje. Tampoco son un acierto sus actitudes, violentas con exceso, sin espontaneidad en el movimiento ni gracia en las lí-

neas, vacías de intención y no causando otro efecto que el de manierismo, decadencia y agotamiento del arte gótico holandés, que es el que más recuerda.

Por encima de estos ángeles, en la orla de la urna, se lee este epitafio:

«AQUI ESTAN SEPULTADOS LOS REVER. SRES. D. ANTON GONZALEZ E D. JUAN GONZALEZ MAESTRESCUELAS.»

Según el Sr. Pérez Villamil [1], este D. Juan González Monjua fué uno de los embajadores de D. Juan II cerca de D. Alonso V de Aragón cuando éste, a instancias de sus hermanos, estuvo a punto de hacer la guerra a Castilla, y según el Sr. Obispo Minguella [2], fué, además de maestrescuela, provisor de Sigüenza y secretario y capellán del rey. D. Antón González, su sobrino, fundó el «Arca de Misericordia», institución caritativa para socorrer a los pobres, y uno y otro dotaron la capilla donde luego fueron sepultados.

No dice la inscripción ni los historiadores que se han ocupado de esta catedral la fecha exacta en que falleció el último de estos señores, que sería probablemente quien hiciera labrar este sepulcro; pero los caracteres de su estilo, su labor, los manierismos apuntados y aun algo de su disposición, me hacen creer que no se construyeron hasta los finales del siglo XV o muy en los comienzos del XVI. A esto me atrevería a añadir, pero sólo como una impresión, a la que no puedo aportar ninguna prueba demostrativa, que me parecen estas estatuas del taller, o la mano, de Copin de Holanda, el maestro que tanto trabajaba por aquel tiempo en Toledo y en otros lugares de Castilla.

Miden estas estatuas un metro sesenta centímetros de largo, y tiene de altura la urna ochenta centímetros.

(1) Ob. cit., pág. 280.
(2) Ob. cit., tomo II, pág. 687.

Fig. 45.—Pozancos (Guadalajara). Parroquia. Don Martín Fernández.

# POZANCOS

(GUADALAJARA)

*Iglesia Parroquial.*

**D. Martín Fernández**

La disposición de este sepulcro es la frecuente en los finales del siglo XV y comienzos del XVI: un arco, que aquí es rebajado, cobijando a la estatua tendida sobre el sarcófago; en la cornisa de éste, la inscripción, y en su frente tenantes con escudos. Lo particularizan, sin embargo, dos estatuas de Adán y Eva que se ven en las jambas, y una luneta, hermosamente pintada sobre tabla, que llena los tres cuartos superiores del testero. Parece, pues, que toda esta obra ha sido labrada tal como hoy se ve, con el mismo orden y en el mismo lugar, sin más excepción que una bárbara restauración de las jambas del arco, que ha trastornado la colocación de las estatuas y de los doseletes que las cubren, pero sin que por esto dejen de ser de la misma mano que los ángeles tenantes del escudo central, como lo demuestran su estilo, sus singularismos de factura y sus proporciones.

Hay, sin embargo, una rareza que no se explica dentro de la ordenación que hoy tiene el sepulcro, y es que la inscripción no termina y que no se ve lugar por donde pueda haber continuado, como no sean los otros

tres bordes de la cornisa o pestaña de la cama que estuviera exenta, y que no se vean hoy por haber sido embutida en el arco. Esto parece que lo confirma el desquiciamiento de las tres losas labradas con los escudos y sus tenantes, que no guarda proporción y armonía la del centro con las otras dos y que parece han sido recortadas por sus bordes laterales para embutirlas allí a la fuerza y formar con ellas el frente actual.

Pero tampoco puede caber duda de que la tabla no ha sufrido ningún recorte, que ha sido compuesta y pintada para el lugar que hoy ocupa, y que las estatuas de Adán y Eva, que, como digo, son del mismo escultor que las tenantes del centro, no se adivina cómo pudieran estar colocadas en un sepulcro exento, lo que me lleva a creer que debió haber en un principio dos monumentos: el sepulcral, que estaría aislado en medio de la capilla y al que habrán pertenecido la yacente y los escudos laterales, y un altar adosado al muro, que se alzaría hasta el borde inferior de la tabla pintada y del que formarían parte todos los demás elementos del actual sepulcro.

Lo que no me atrevo a afirmar, ni me inclino a creerlo, es que toda la escultura de esta o estas obras pertenezca al mismo artista: las dos estatuas y los ángeles que sostienen el escudo del Cabildo de Sigüenza, ya digo que se identifican con toda claridad; lo demás, que es mucho más arcaico y más insignificante, me ofrece ciertas dudas.

El primero es un escultor torpe, dasacertado en sus proporciones, formulario y ritualista con exageración: su arte no es más que un cúmulo de prejuicios, de labor y de gusto que apenas dejan entrever su escasa personalidad. Quizás pudiera señalarse como una manifestación propia su marcada predilección por el desnudo,

que, aunque tratado muy a lo gótico, sin el menor sentimiento de su belleza, pudiera indicar una tendencia no realizada, un cierto amor a la forma corpórea, aunque también, claro está, pudiera no ser otra cosa que un simple hecho casual.

El otro maestro, el de la yacente y los escudos del difunto, me parece todavía más vulgar. No ofrece tan marcadas desproporciones ni tantos infantilismos de ejecución, pero es más tosco y aun más sometido y entregado a la tradición artística de su tiempo; nada lo destaca de los fabricantes de sepulcros de entonces, ni aun sus defectos.

Pero lo verdaderamente hermoso de este sepulcro, tal como hoy se encuentra, es la tabla. Representa el Santo entierro y sus deterioros demuestran lo mucho que ha sufrido con el tiempo y con el mal trato que debe haber llevado y aun está llevando. Las partes que estuvieran doradas se han perdido por completo y ha quedado al descubierto la preparación de yeso; en cambio las cabezas, manos y algunos paños se conservan todavía bastante bien. Está compuesta con un perfecto sentimiento del asunto y una íntima emoción de sus efectos. El desnudo de Cristo, con su cabeza caída y su actitud desmayada, con aquel colorido exangüe y aquellas proporciones tan largas, da la nota más grave y más profunda. No inspira dolor ni compasión, sino tristeza vaga e indefinida. Su cuerpo es seco, desmaterializado, sin evocaciones de vida: parece sólo la huella de un espíritu que pasara. Su piel es fina, suave, bellísimamente matizada.

Esta figura, ella sola, condensa toda la nota emocional del cuadro entero; se apodera espontáneamente de la atención y ya no la deja. Las otras se limitan a formarle un ambiente de tristeza, nada más que de tris-

Fig. 47.—Pozancos (Guadalajara). Detalle del sepulcro de Don Martín Fernández.

teza, sin muecas ni contracciones doloridas, y de una tristeza interior, latente, que no se destaca en ninguna de ellas y ocasiona una emoción suave con el conjunto de todas, y de una tristeza tranquila, rayana en la melancolía, como un terminar de aquel grito o un eco apagado.

Los santos varones no distraen el efecto, como en otros cuadros del tiempo, con sus trajes raros de colores brillantes: tienen sus rostros mucho carácter, mucha vitalidad, pero no son personajes anecdóticos ni triviales, y si no contribuyen de un modo activo a la quietud general de aquel ambiente, tampoco la perturban; aparecen serios y graves, ocupados en una acción puramente física, pero con el pensamiento atristado y silencioso. El San Juan sobresale entre las otras figuras por la belleza de su emoción. La Virgen y las Marías se reproducen e imitan bastante en los rasgos de las facciones y hasta en el mecanismo expresivo: las dos que se ven a los pies de Cristo se superponen de un modo poco bello; las cabezas de las demás forman una línea quizás demasiado uniforme.

Pero si estas monotonías pudieran ser pequeños lunares en una pintura del Renacimiento, no lo son en un cuadro gótico todavía, como es éste, porque el goticismo no ha mostrado jamás gran predilección ni ha dado excesiva importancia, a estas combinaciones armoniosas de la agrupación. Su esencia la integran solamente la intensidad y las cualidades emocionales: el poder mágico de provocar con la obra una inquietud especial del alma, que corresponda de un modo perfecto con el estado pasional que conmoviera al genio por virtud de su propia inspiración.

Es, pues, un cuadro gótico, y gótico del arte castellano de las postrimerías del siglo XV más bien que de

los comienzos del XVI. Y lo creo así porque el modelado finísimo de las carnes, la fusión suave y delicada de los matices, sin ensuciarse un tono al mezclarse insensiblemente con el vecino, la coloración ebúrnea de la piel humana y la brillante armonía del tinte de los vestidos, son cualidades que adquirieron los castellanos en su contacto con los maestros flamencos de aquel siglo, mientras que la impresión terrosa que causan los obscuros, la poca transparencia de ciertos matices y alguna rigidez, incorrección y arcaísmo en el dibujo impiden suponerla de algún autor de allá. De italianismo no hay otro rastro que la moldura que corre por el borde superior del sepulcro, y siendo esto tan poca cosa y tan sin valor, hay que pensar que se pintaría en los tiempos en que sólo comenzaba a apuntar en Castilla la influencia de Italia, sin que sea posible hacer una afirmación más concreta, porque sabido es que estas influencias se adelantaron mucho en unas regiones y se atrasaron en otras, y aun no se han estudiado lo bastante las fluctuaciones de estos movimientos.

Por bajo de la yacente, en la pestaña del sarcófago, se lee, grabada en letra gótica, esta inscripción:

«AQUI ESTÁ EL HONR...N MARTIN FERNANDEZ SR DE POSANCOS CAPELLÁN QUE FUE DE LA YGLESIA DE SIGUENZA ARCIPRESTE DE YTA CURA DE LAS IVIERNAS BE...»

Mide la estatua un metro treinta centímetros de longitud.

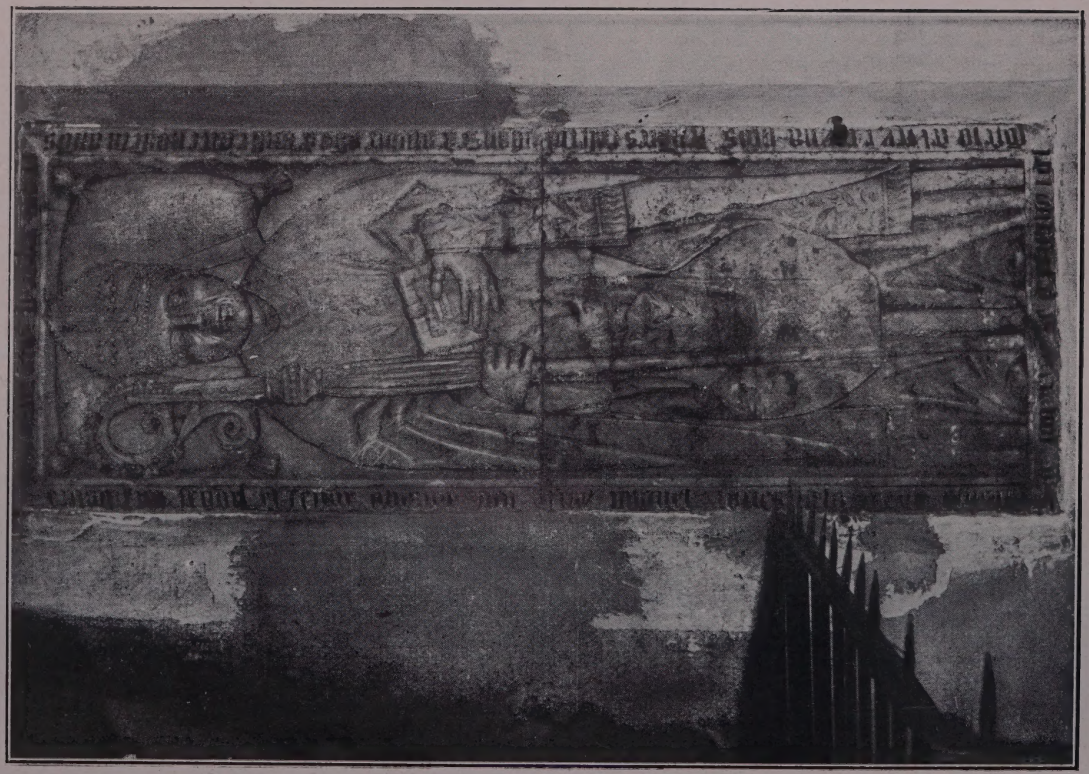

Fig. 48.—Trijueque (Guadalajara). Fr. Miguel López de la Serna.

## T R I J U E Q U E

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

### Fr. Miguel López de la Serna

Se encuentra colocada esta lauda en la nave de la iglesia parroquial, en el muro de la Epístola. Su valor artístico es nulo, pues se trata de un trabajo puramente industrial, sin pretensiones estéticas ni particularismos de retrato.

La inscripción que, en caracteres góticos, corre por toda la orla, dice así:

«AQUI YASE EL MUY RREUERRDO | E MANIFICO SEÑOR EL SEÑOR OBISPO DON FRAY MIGUEL LOPES (no Tines, como supone, equivocadamente, D. Juan Catalina y García) DE LA SERNA, OBISPO | DE CANARIAS E DE ¿RRUBICO? E DEL | COSEJO DEL REY Y REYNA NROS SEÑORES FALECIO A ONSE DE OTUBRE AÑO DE MILL E IIII E NOUETA AÑOS.»

Parece ser que se conserva la tradición en el pueblo de que, pasando por allí este obispo, cayó enfermo y murió a los pocos días, siendo enterrado en la iglesia.

Unicamente se ocupa de esta lápida el Sr. D. Juan Catalina y García, en su *Catálogo monumental de Guadalajara*, todavía inédito.

Fig. 49.—Brihuega (Guadalajara). Iglesia de San Miguel. Personaje desconocido.

# B R I H U E G A

(GUADALAJARA)

*San Miguel.*

**Personaje desconocido**

Este sería probablemente un sepulcro exento, pero adosado hoy a un ángulo del muro tan sólo deja ver dos de sus caras, de las cuales una, la de los pies, ha sido picada. Sus dimensiones son: alto, 1,40; ancho, 0,80, y largo, 2 metros; su material, alabastro; y su tiempo, hacia los finales del siglo XV.

En el frente más largo de la urna, dividido en dos espacios o compartimientos por tres leones en la parte baja y otros tres superpuestos—de los que hoy falta uno—se han labrado dos escudos con ramos de adormideras brotando de la boca de un animal. La inscripción gótica que corre por toda la pestaña y después se continúa en el frente, entre los leones de la parte alta, es un texto bíblico que no dice nada del personaje allí sepultado. Este aparece tendido sobre la cama, con la mano derecha puesta sobre la izquierda, revestido de hábitos sacerdotales y apoyando los pies, que calza con sandalias, en un perro.

Es obra interesante como monumento arqueológico que da a conocer el arte vulgar y corriente en aquel tiempo, pero nada más: su valor estético es insignificante y su labor muy pobre e impersonal. Parece el trabajo de un marmolista más que el de un escultor.

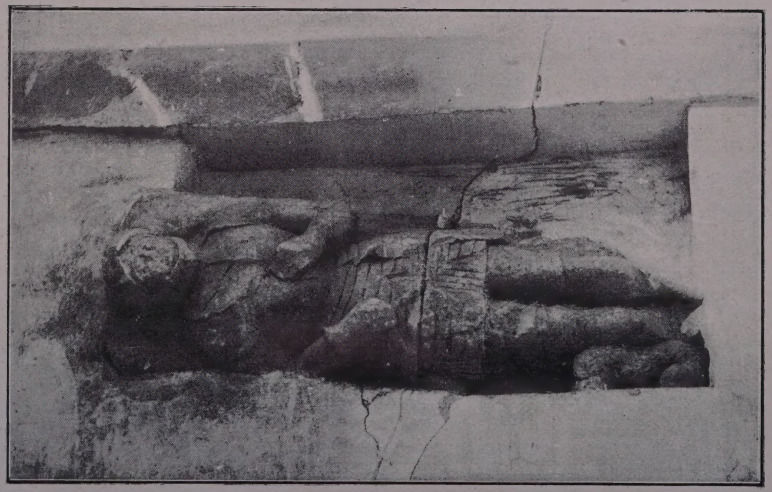

Fig. 50.—Huete (Cuenca). Iglesia de Santo Domingo. Don Andrés González de Monterroso.

# H U E T E

(CUENCA)

*Santo Domingo*

## ¿Andres González de Monterroso?

En la iglesia de Santo Domingo, en Huete, que desde hace muchos años es propiedad particular, no quedan ya ni rastros de altares, retablos, ni de algún otro sepulcro que pudiera haber existido en ella. Hoy es un almacén de abonos, de paredes completamente lisas, y sin otro ornato que esta escultura, que se conserva sólo por su escaso valor y por el mal estado y la altura relativamente grande en que se encuentra. Nunca debió ser obra de importancia, y mucho menos hoy, en que sus deterioros apenas la dejan ver.

El único escritor que la cita es Quadrado, quien supone que puede representar a Andrés González de Monterroso, un caballero que vivió durante el reinado de los Reyes Católicos, y aunque no dice las razones en que apoya su suposición, la forma de la armadura y el estilo de la obra confirman que se trata de un personaje del siglo XV.

Esta escultura debió labrarse para figurar tendida sobre un sarcófago y bajo un arco, o sobre una cama mortuoria en un sepulcro aislado, pero hoy está puesta de canto y embutida en el muro, habiendo desaparecido lo demás del monumento y la inscripción que tuviera. Su material es piedra caliza y su longitud—hasta el tobillo, pues faltan los pies—1,65 metros.

# SIGLO XVI

Fig. 51.—Sigüenza. Catedral. Don Juan Ruiz Pelegrina.

# S I G Ü E N Z A

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de San Marcos.*

## Don Juan Ruiz Pelegrina

Dice el Sr. Pérez Villamil [1] que este sepulcro, que debió labrarse sobre 1501, era primitivamente exento y estaba colocado en el centro de la capilla de San Marcos, fundada por este D. Juan Ruiz Pelegrina, y que luego más tarde, en 1534, por acuerdo del cabildo, fué mudado al lugar que hoy ocupa, en el muro de la Epístola, no sin detrimento de la estatua y de la obra toda, que desde luego hubo que adaptar a una disposición diferente de la que le diera el autor. Así se ve que la yacente, formada de dos piezas, está mal encajada en aquel estrecho hueco y sus pedazos muy mal unidos, y que los relieves, que debían formar los cuatro frentes de la cama, han sido colocados con poco orden, habiendo alguno, como la Santa Catalina, que está, como dice el Sr. Pérez Villamil, «verdaderamente arrinconada».

Así y todo es muy interesante este sepulcro, porque, aunque tosco y arcaico en su ejecución, es entre todas las obras de esta catedral la que más recuerda al be-

(1) Ob. cit., pág. 273 y siguientes.

Ilísimo enterramiento de D. Martín Vázquez de Arce. Los relieves son iguales, pero exactamente iguales de factura, al San Andrés y al Santiago colocados en las jambas interiores del arco del sepulcro del D o n c e l, y si la estatua difiere, es en su belleza y su idealidad, no en su manera, sus fórmulas ni sus particularismos de labor. El rostro de este señor Pelegrina y el de don Martín, o el del pajecito que figura a sus pies, no difieren en nada, ni siquiera en perfección; quizás éste de Pelegrina sea el más correcto. Los tres tienen la porción de cabello corto, la que llega hasta las cejas, tratada del mismo modo; los ojos con el mismo abultamiento y la misma curva en el párpado inferior; la boca con la misma dureza y el mentón en la misma forma; los pómulos muy salientes, y el surco nasolabial acusado. Y, además de los rostros, toda la escultura de este sepulcro tiene la tirantez del plegado, la quebradura *sui géneris* y los espacios vacíos que los ropajes de los sepulcros de D. Martín y de D. Fernando de Coca, en Ciudad Real (fig. 41). Me parecen tres obras del mismo artista, una de ellas admirable y las otras dos inferiores, aunque también hermosas, sin que me sorprenda esta desigualdad de perfección y de belleza, porque me la encuentro en la obra de otros muchos escultores, quizás en la de todos los castellanos, y muy clara y muy patente en este mismo sepulcro del D o n c e l.

Aparte de esto, que puede ser útil para reconstituir la personalidad de este admirable artista de la capilla de Santa Catalina, o de este taller o familia de artistas, el sepulcro de Pelegrina no tiene otro interés. Es hermoso y típico, pero nada más; ni se sale de lo corriente, dentro de las esculturas hermosas del tiempo, ni aporta ninguna modalidad especial que pueda influir en la evolución del arte castellano o pueda ser considerada

como una novedad. La cabeza, que es lo más bello, tiene mucho carácter individual, está perfectamente entendida en su constitución ósea y convence y atrae con la blandura de sus carnosidades y el verismo sin minucias que se trasluce en toda ella. El resto del cuerpo y los relieves adolecen de todos los defectos que se notan en la estatua de D. Martín y no tiene sus refinamientos de emoción, sus bellezas ni su delicadeza.

En la parte superior del testero del arco que cobija a la estatua se lee esta inscripción, que contiene todas las noticias que he podido encontrar sobre el difunto allí enterrado; dice así:

«ESTA CAPILLA EDIFICÓ Y DOTÓ EL MUY REVERENDO SR. D. JUAN RUIZ DE PELEGRINA, PROTONOTARIO APOSTÓLICO, MAESTRESCUELA DE LA SS. IGL. DE BURGOS, CHANTRE DE ESTA IGLESIA, QUE AQUÍ ESTÁ SEPULTADO. CELEBRÓ LA PRIMERA MISA EN JERUSALÉN, EN EL SEPULCRO SANTO. DIÓ A LOS SRES. DEÁN Y CABILDO DE ESTA IGLESIA POR EL DOTE Y MEMORIAS DE CADA UN AÑO DIEZ Y OCHO MIL MRS. DE RENTA, LOS QUINCE MIL DE JUROS VIEJOS EN LAS ALCABALAS DE ESTA CIBDAD Y POR LOS TRES MIL RESTANTES DIÓ 8.000 MRS., LOS CUALES SE GASTARON EN LAS HEREDADES DE OLMEDILLAS Y ALCUNEZA. FALLESCIÓ EN BURGOS Á 22 DE NOVIEMBRE DE 1497 AÑOS.»

Y en el borde de la cama sepulcral aparece esta otra:

«EXITUS HIC OMNES: URNA CINISQUE MANET.»

La estatua mide 1,75 metros de largo.

Fig. 52.—Sigüenza. Santa María de los Huertos. El Maese Juan.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Santa María de los Huertos.*

## El Maese Juan

En el artículo que dedico al sepulcro de D. Martín Vázquez de Arce me ocupo con bastante detenimiento de esta orante del Maese Juan, que considero un documento interesantísimo para la historia de nuestra escultura en la transición de los siglos XV al XVI. Lamento no poder dar una buena fotografía que pudiera servir de base a un estudio, pero a causa de la gran altura en que se encuentra, no me ha sido posible obtener más que una imagen casi microscópica, que no se presta a la ampliación. Yo mismo me siento incapaz de aportar muchos más datos, porque aunque he estado estudiándola toda una tarde, y con muy buena luz, la distancia no me ha dejado apreciar ciertos detalles que estimo indispensables para resolver los varios problemas que plantea esta escultura.

No creo que se trate, en este caso, de un sepulcro, sino de un monumento conmemorativo, de una especie de firma o recordatorio con que el autor se encomienda a los hombres futuros para que no lo olviden, cosa que se solía repetir y constituyó una práctica durante toda la Edad Media, desde el maestro Mateo, en

el Pórtico de la Gloria, hasta el maestro Juan, en Santa María de los Huertos.

Aquí el maese Juan aparece vestido de un modo exactamente igual que los tres pajecitos del sepulcro del Doncel, sin otras variantes que unas medias muy gruesas y unos zapatones que más parecen almadreñas. Está hincado de rodillas, mirando al altar mayor, y sus manos cruzadas, que sostienen una gorra de tela, se apoyan sobre el extremo de un martillo de mango largo o espiocha. Este es un instrumento que se ha puesto aquí atendiendo sólo a las necesidades estéticas de la composición, pero que no ha debido nunca utilizarse para labrar una estatua, a causa de su magnitud, ni tampoco se le ve aplicación para levantar un edificio, sino únicamente para derribarlo. De todos modos, en este caso el maese Juan se ha representado a título de arquitecto de Nuestra Señora de los Huertos, lo que no es obstáculo para que al mismo tiempo fuera escultor, como lo fueron otros muchos arquitectos de aquellos tiempos.

No ofrece otra inscripción que la de la repisa:

**M^E IVAN,**

y ésta en letras muy grandes y muy negras, por haber sido repintadas recientemente; también ha sido repintada la cabeza del martillo. Lo demás se encuentra tal como se labrara y probablemente en su primitivo lugar.

Aunque es obra poco terminada y sin ninguna fineza de ejecución, por no prestarse a ello ni el material ni la altura a que se iba a colocar, es, sin embargo, muy justa en su dibujo y proporción, graciosa y bella en su aire, y de un toque fácil y seguro. Delata a un gran maestro que sabe hacer mucho más.

La iglesia esta de Santa María de los Huertos lleva grabado en uno de sus contrafuertes exteriores la fecha de 1512, y ésta debe ser un poco posterior a la de la estatua. El único escritor que se ha fijado en ella ha sido el Sr. Villamil, en el libro a que tantas veces he hecho referencia.

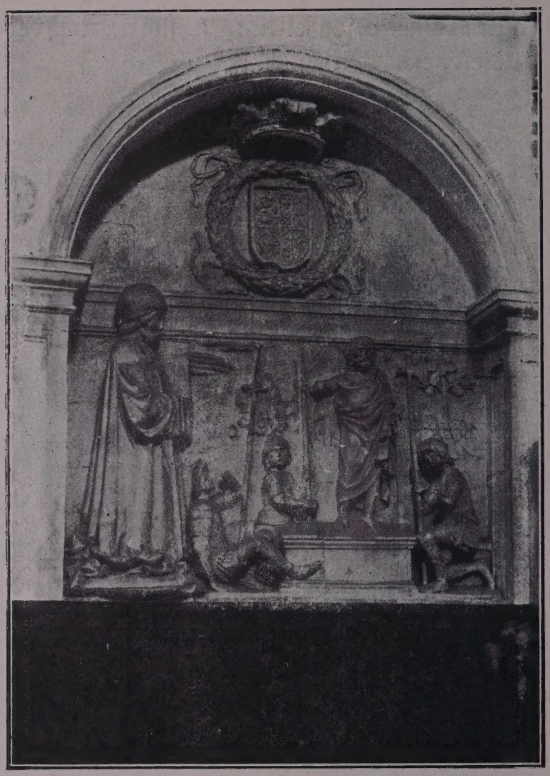

Fig. 53.—Guadalajara. Santa María de la Fuente.
Don Juan de Morales.

# GUADALAJARA

*Santa María de la Fuente.*

**D. Juan de Morales**

Este es un sepulcro adosado al muro, con una orante y un relieve representando la Resurrección. Ofrece muy poco adorno, porque el arco que lo encierra ha sido rehecho, y el frente de la urna, hoy tapado por una sillería, no parece que tenga otra cosa que la inscripción. La parte escultural, peor que mediana, ofrece, sin embargo, un cierto interés, porque la compone un relieve con fondo de paisaje en el que se han procurado ordenar los realces con la intención manifiesta de producir un efecto de lejanía. Desde la estatua orante, casi exenta, a los árboles del paisaje, que apenas se destacan, hay toda una gradación, que si no es muy acertada en este caso, marca con bastante claridad una tendencia que tiene tanto de pictórica como de plástica.

Esta manera de entender y tratar el relieve es una invención italiana, pero no los otros elementos, la disposición y la técnica de este mismo sepulcro. La estatua orante no llegó aquí a Castilla hasta mediados del xv, pero al finalizar este siglo estaba bastante generalizada. La que quizás sea castellana es la ordenación que aquí se ofrece, esto es, una

orante colocada bajo un arco, dirigiendo sus plegarias a un asunto religioso, tratado en relieve y adosado al testero. Si esta disposición no es de aquí, adquiere aquí por lo menos todo su valor y alcanza el máximo de perfección y de belleza en las estatuas del Rey de Avila y D. Juan de Padilla, por Gil de Siloe. También recuerdan algo la obra de Siloe algunos rasgos técnicos y particularismos de este sepulcro; pero siempre dentro de un arte muy inferior, pero que no impide el pensar en algún discípulo o secuaz o admirador de la escuela burgalesa. Es en resumen, una obra bastante mediana de un escultor que debía sentir prurito por conocer todas las novedades de su tiempo, aun cuando él fuera torpe y basto al practicarlas.

La inscripción, que yo no he podido leer por estar oculta tras la sillería, la copio de los Sres. Madoz y Quadrado; dice así:

«Este bulto es del honrado Juan de Morales, tesorero de los muy altos e muy poderosos señores D. Fernando y Dona Isabel, reyes de Castilla é de León, é de Aragón, é de las Sicilias, é de Jerusalen, é de Granada. Falleció a XXII de Abril de MDII años.»

No queda antiguo más que la parte escultórica, que está labrada en alabastro.

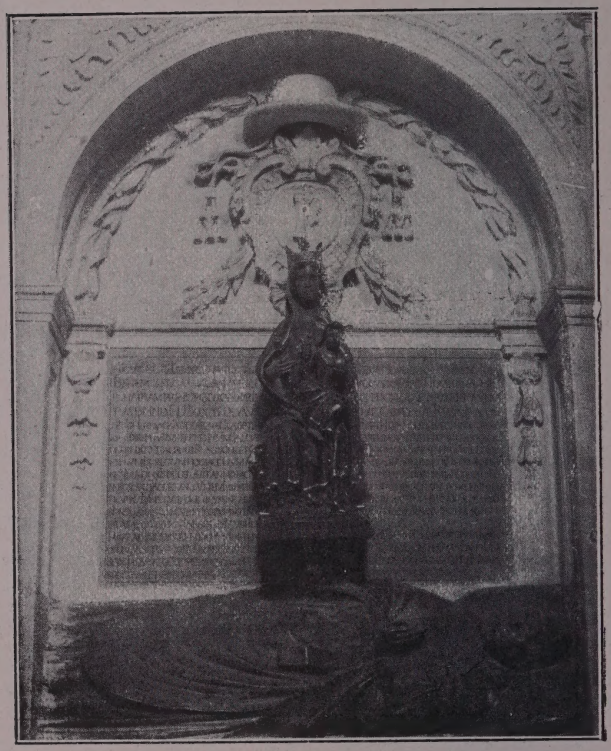

Fig. 54.—Guadalajara. Santa María de la Fuente. Don Alonso Yáñez.

# GUADALAJARA

*Santa María de la Fuente.*

**D. Alonso Yáñez**

Del sepulcro primitivo no queda más que la estatua yacente, vulgar y de poco interés, pues todo lo demás, incluso la inscripción, se debe a una reforma del siglo XVIII. Delante de la inscripción, y ocultando parte de ella, han colocado una Virgen gótica, del siglo XIV, finamente repintada posteriormente.

La inscripción dice así:

†

D. O. M.

HIC SITVS ILLMVS ET OBSERVANTIA DIGNISSIMVS D. ILDEFONSVS IAÑEZ DE MENDOZA HVIVS PAROCHIAE BENEFICIARIVS EPISCOPALIS ECCLESIÆ HISPANARUM PRINCIPIS CHORO PRIMVN CANONIS PRAECENTIONISQVUE MVNERE FVNCTVS, DEINDE ELISABETH AVGUSTÆ CATHOLICÆ QUE CASTELLÆ REGINÆ A CONFESIONIBVS SACRIS ET DE REPVBLICA OPTIME MERITVS INTER GALLORVM ET HISPANORVM REGES CONTROVERSIAS DIREMPTVRVS SAEPE MISSVS IN GALLIAM ET CARDINALEM DE MENDOZA REPRÆSENTAVIT ET EI AB VTROQVE REGE CREDITAM PACEM DE RVSCI-

NONE ETCERRE TANIS OBTINVIT VRTVTVM OMNIVM PRAESERTIM PIETATIS EXEMPLVM EGREGIVM HOC SACALLVM AB EO FVNDATVM AMPLIS PENSIONIBVS AVCTVM INSIGNI DEIPARÆ NOMINE VISITATIONIS DEDECORAVIT ANNO MCMLXXX CVIVS IN PATRONATVM PERPETVVM IOANNIS IAÑEZ FRATRIS GENEROSI SVCCESORES UNACVM HVIVS OPPIDI CVRIONVM BENEFICARIORVMQVE VERENDO SENATV TESTAMENTO NVNCVPAVIT, NEQVID OMNINO SINE AGNATORVM PATRONORVM CONSENSV RATVM HABEATUR PRÆSCRIBENS: QVOD AD SCHOLASTICORVM ETIAM COLLATIONES ANNVAS PAVPERVM ELEEMOSINAS VIRGINVMQVE NVBILIVM DOTES PERTINEAT, OBIIT VIII IDVS DECEMBRIS ANNO MDXIV. HAEC AD IMMORTAALEM MEMORIAM HVIVSQVE MONVMENTI ORNATVM INSCVLPI SEDIBVSQVE PRETIOSIS SACALLVM INSTRVI IVSSIT COGNATVS PATRONVS D. DIDACUS CARRILO DE ALBORNOZ BRABO DE LAGUNAS CAMPVZANO IAÑEZ BEDOIA CASTILLO CONTRERAS ET LASARTE V COMES DE MONTEMAR DINASTES DECIMUS SEXTVS CASTELLI DE MIRABEL BONORVM ET PATRONATVVM AD EIVS COGNOMINA SPECTANTIVM POSSESSOR. ANNO MDCCXXVI [1].

---

(1) Traducción:

«Deo Optimo Máximo.—Aquí está sepultado el ilustrísimo y muy venerable Don Ildefonso Iañez de Mendoza, Beneficiado Episcopal de esta Parroquia, Tesorero de la Catedral de Sigüenza, Chantre o Capiscol de la de Toledo, después Confesor de Isabel la Católica, Reina de Castilla, benemérito de la Patria; enviado muchas veces a dirimir las contiendas entre los Reyes de Francia y España, no sólo representó al Cardenal de Mendoza, sino que obtuvo de uno y otro rey la paz que se le había encomendado alcanzar en Rosellón y en los pueblos de la Cerdaña; modelo de todas las virtudes, principalmente de piedad; esta Capilla fundada por él y enriquecida con grandes rentas, la honró con el título de la Visitación de la Madre de Dios, en el año 1480. Instituyó, por testamanto, el patronato perpétuo de esta Capilla a favor de su hermano Juan Iañez, y de sus nobles descendientes, en unión del venerable Cabildo de Curas y Beneficiados de esta Ciudad; y que, en absoluto,

ninguna cosa se tenga por firme, sin el consentimiento de los patronos consanguineos. Manda que la fundación se extienda a dar becas anuales para estudiantes, limosnas a pobres, y dotes a doncellas casaderas. Murió el 6 de Diciembre de 1514. Para perpétua memoria, y ornato de este sepulcro, mandó esculpir estas noticias, y dispuso el arreglo de la Capilla, con preciosa sillería, el Patrono consanguineo D. Diego Carrillo de Albornoz Brabo de Lagunas Campuzano Iañez Bedoia Castillo Contreras y Lasarte, V Conde de Montemar, XVI Señor del Castillo de Mirabel, poseedor de los bienes y patronatos correspondientes a sus apellidos. Año 1776.»

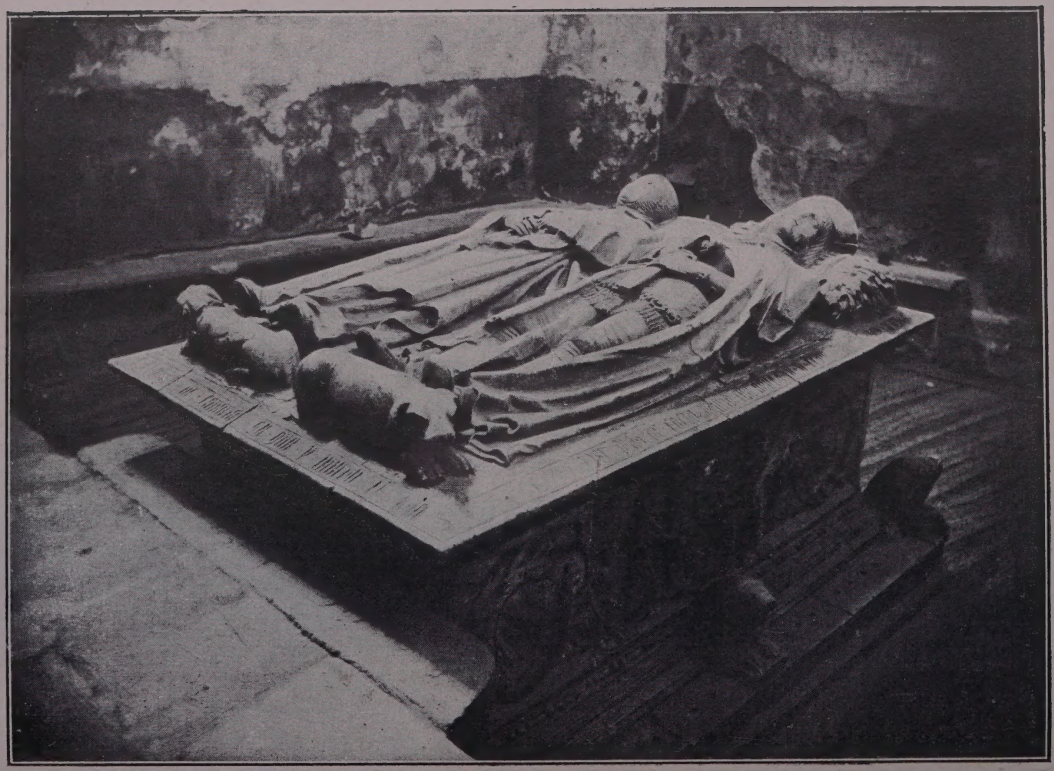

Fig. 55.—Sigüenza. Catedral. Don Fernando de Arce y Doña Catalina de Sosa.

## SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de Santa Catalina.*

### D. Fernando de Arce y D.ª Catalina de Sosa

Este sepulcro, en forma de cama mortuoria sobre la que yacen los dos esposos, se levanta en el centro de la capilla de San Juan y Santa Catalina. Mide de alto 0,80 metros, 1,40 de ancho y 2,10 de largo; las estatuas tienen una longitud de 1,75 metros y todo ello está labrado en alabastro.

La inscripción que corre por toda la cornisa de la urna es ésta:

«AQUI YAZEN SEPULTADOS FERNANDO DE ARZE COMENDADOR DE | MONTIJO Y DOÑA CATALINA DE SOSA SU MUJER. MANDÓ FAZER ESTAS SEPULTURAS DON FERNANDO DE | ARZE OBISPO DE CANARIA SU HIJO Y MURIO EL AÑO | MDIIII XIIII DIAS DE ENERO. MURIO ELLA AÑO MDV.XVII DIAS DE SEPTIEMBRE.»

Estas esculturas son las que por su labor están más próximas a la de D. Martín Vázquez de Arce, la joya de esta capilla, aunque aquí el artista, que bien pudiera ser el mismo, parezca más tosco. Las proporciones, los plegados, la técnica de las manos, de los rostros, del cabello, de la cota de malla, de los leones que sostienen la urna, y hasta del montón de laureles sobre

Fig. 56.—Sigüenza. Catedral. Don Fernando de Arce y Doña Catalina de Sosa.

que descansa su cabeza D. Fernando, parece la misma. Todo es igual, labrado con iguales procedimientos e idénticas fórmulas, a pesar de que estos cabellos, estas manos y, sobre todo, el griñón de D.ª Catalina acusen a un artista más bárbaro que formara parte del taller. En cambio, en los testeros de la urna se notan ya elementos italianos, no tantos como en los sepulcros que dan entrada a esta capilla, pero muy claros, sin embargo. Estos sepulcros de la entrada no tienen tampoco una labor muy diferente de éste, aun cuando sí más perfeccionada. Son, a todas luces, de la misma escuela, del mismo arte y quién sabe si del mismo artista, en distintos momentos de su evolución y auxiliado por oficiales que no alcancen la misma perfección técnica. Salvo las proporciones, que en los de los abuelos son más cortas y tienden más a la grandiosidad que a la elegancia, en todo lo demás convienen, habiendo detalles, como son las manos, los animales que están a los pies y los roleos en espiral que aparecen en los frentes de las urnas, que los identifican.

Pero sobre todos estos monumentos hay uno, el que está en la colegial de Talavera de la Reina y representa a un personaje desconocido de la familia Loaysa, que coincide con éste de D. Fernando de Arce y de su esposa hasta en los propios defectos y tosquedades. Las proporciones allí son menos alargadas, pero no porque con esto se persiga efecto alguno, sino sencillamente por torpeza e impericia, porque las piernas, y solamente las piernas, han resultado muy cortas, que ya el resto del cuerpo, y aun estas mismas piernas aisladamente, se ajustan al mismo canon que la estatua del D o n c e l o la de su padre. En todo lo demás conviene con ésta, incluso en el modo tosco y bárbaro de tratar el cabello, en la ejecución de la

malla, del rostro, de las manos, en la disposición de la cama, que también debió ser exenta. Estas dos obras deben proceder del mismo cincel. A su vez, los arcos polilobulados del único frente que hoy se ve en la urna de Talavera, ofrecen semejanzas con las labores góticas del sepulcro de D. Martín, y los niños que sostienen los escudos, con los otros niños, mejor hechos, que se ven en los de los abuelos.

Como se ve todos estos monumentos sepulcrales de Sigüenza, a los que se pudieran unir el de Talavera de la Reina y el de D. Fernando de Coca, en Ciudad Real, forman un conjunto que marca perfectamente el proceso que ha seguido una escuela, una familia o un artista con todo su taller, para evolucionar desde el gótico castellano de los finales del siglo XV al plateresco del primer cuarto del XVI. El último instante de este movimiento lo marcarán el sepulcro del obispo de Canarias, el de D. Fadrique de Portugal, de D. Francisco Villamuño, y el retablo de Santa Librada con la puerta de su sacristía, y el de la Virgen de la Leche, todos en la misma Sigüenza.

Fig. 57.—Sigüenza. Catedral. Don Martín Vázquez de Sosa.

# S I G Ü E N Z A

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de Santa Catalina.*

**D. Martín Vázquez de Sosa y su esposa D.ª Sancha Vázquez**

En el ancho arco de entrada a la capilla de San Juan y Santa Catalina y en el grueso del muro, a uno y otro costado, se hallan dos hermosas estatuas yacentes, representando la de la derecha a D.ª Sancha Vázquez y la de la izquierda a su esposo D. Martín Vázquez de Sosa, abuelos de D. Fernando de Arce, obispo de Canarias, que fué el que mandó labrar ambas esculturas. La primera se encuentra colocada en un nicho de 1,90 metros de alto, 2,10 de ancho y 0,55 de fondo, y la segunda, que en un principio debió estar en otro nicho semejante, se encuentra hoy adherida al muro por la espalda, tal vez porque al construirse la girola actual y estrecharse este muro se hiciese necesaria esta violenta disposición.

Son dos bellísimas estatuas, quizás las más perfectas de ejecución de cuantas encierra esta capilla, pero que no llegan, sin embargo, a la delicadeza de inspiración ni a la suprema elegancia que ofrece la de su nieto D. Martín Vázquez de Arce. Su labor todavía es gótica, aun cuando los paños y las carnes estén tratados

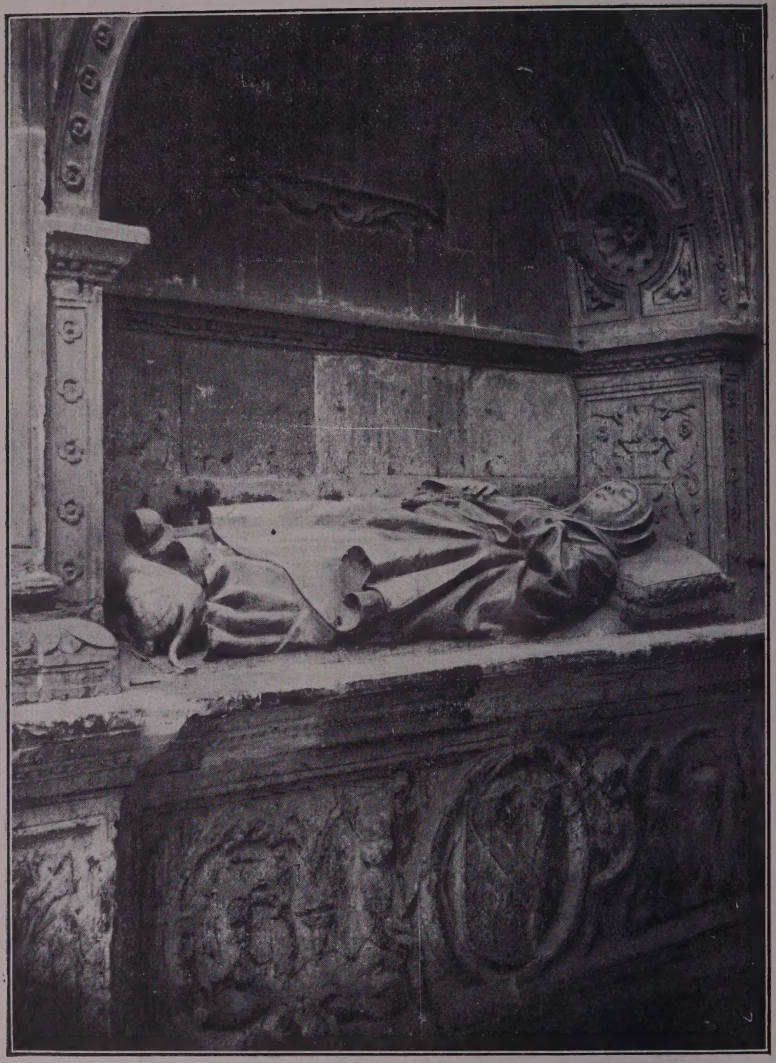

Fig. 58.—Sigüenza. Catedral. Doña Sancha Vázquez.

con cierta amplitud y justeza de observación que parece que tienden a romper las fórmulas tradicionales, sin acabar de conseguirlo por completo. En los rostros, los cabellos y las manos se notan las mismas particularidades que señalo al tratar del Doncel. También el caballero apoya su cabeza sobre un almohadón de laureles y es igual la disposición de estos sepulcros, la más frecuente entonces: un gran arco, que aquí, por el lugar en que se encuentra, tiene que ser más bajo, cobijando a la estatua, que aparece tendida sobre la urna, muy adornada en su frente. En lo que ya varían por completo es en el decorado y en la arquitectura, donde se notan muchos elementos francamente italianos.

La inscripción del caballero, que, como la de su esposa, aparece colocada en el tímpano o luneta, dice así:

«MARTIN VAZQUEZ DE SOSA QUE YAZE EN ESTA CAPILLA. MANDOLE FAZER ESTA SEPVLTURA DON FERNADO DE ARCE OBISPO DE CANARIA SV NIETO.»

Y la de ella:

«SANCHA VAZQUEZ, MUJER DE MARTIN VAZQUEZ DE SOSA, QUE YACE CON SU MARIDO EN ESTA CAPILLA, MURIÓ DESPUÉS DE ÉL, POR EL MES DE ENERO AÑO DEL SEÑOR DE 1465. MANDÓ FACER ESTA SEPULTURA DON FERNANDO DE ARCE, OBISPO DE CANARIAS, SU NIETO.»

Fig. 59.—Sigüenza. Catedral. Don Fernando de Arce, obispo de Canarias.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de Santa Catalina.*

**D. Fernando de Arce, obispo de Canarias**

Ya he dicho, al ocuparme del sepulcro de D. Martín Vázquez de Arce y los de sus padres y abuelos, que creo que aquí en Sigüenza hay un grupo de obras de muchísimo interés, no sólo por su inspiración y su belleza, sino por marcar paso a paso y con perfecta claridad todo el proceso de la evolución de una escuela que, partiendo del gótico florido, va a terminar en el primer plateresco. En esta evolución representa el último momento, con otras varias obras de esta catedral, el sepulcro del obispo de Canarias, D. Fernando de Arce.

Aquí aparece ya de un modo franco y claro, presidiendo al estilo general, la influencia italiana, romana desde luego, aun cuando no afirmaría yo, como algunos piensan, que fuera la de Sansovino. Más relación le encuentro con la disposición que da a sus sepulcros de Roma Mino da Fiesole y con el gusto y orden general de sus adornos. Si nos fijamos bien, quizás encontremos que este sepulcro del obispo de Canarias no sea otra cosa que el monumento entero del cardenal Cristóforo della Rovera, de Santa María del Popolo, embutido en el rectángulo central que deja el otro monumento de los Santos Apóstoles, dedicado al cardenal Pietro Riario y obra, tanto el uno como el otro, del propio Mino o de sus próximos seguidores.

Fig. 60.—Sigüenza. Catedral. Don Fernando de Arce, obispo de Canarias.

Pero si este sepulcro de Sigüenza es ya plateresco, aun no se ha compenetrado su autor o sus autores de un modo total o íntimo con el arte de Italia, ni han llegado a encontrar una adaptación que responda a nuestros sentimientos. Así resulta monótono su conjunto, por emplear siempre los mismos elementos constructivos, como ocurre con la pilastra, y por repetir idénticos temas ornamentales, sin una valoración ordenada de realces ni de tamaños, ni aun siquiera una ejecución perfecta. La yacente es lo más interesante de todo el sepulcro y parece revelar la misma mano que labrara las otras estatuas de esta misma capilla. El relieve del tímpano y los otros santos son bastante inferiores y de un estilo diferente, pero siempre dentro de la misma escuela o, por lo menos, como una franca transformación de ésta, aunque no se hayan llegado a borrar por completo los últimos estilismos tradicionales. El mismo artista debió ejecutar toda la decoración.

Mide el arco central 3 metros 40 de alto por 2,10 de ancho y 0,55 de fondo, y la estatua 1,75 de largo.

La inscripción, colocada sobre el testero del arco, por encima de la yacente, dice así:

«FERNANDVS. DE. ARZE. PRIOR. | OXOMENSIS. ECLESSIE. DE. | MVM. EPISCOPVS. CANARIE | SIS. REGIE. MAJESTATIS. CON | SILIARIVS. OBIIT. AÑO. MDXXII.»

Respecto a los autores, supone el Sr. Pérez Villamil [1] que, dada la identidad de su estilo con el retablo de Santa Librada, y constando que Francisco Baeza asentó la piedra, también trabajarían aquí, bajo la dirección de éste, los maestros Sebastián y Talavera.

(1) Ob. cit., pág. 343.

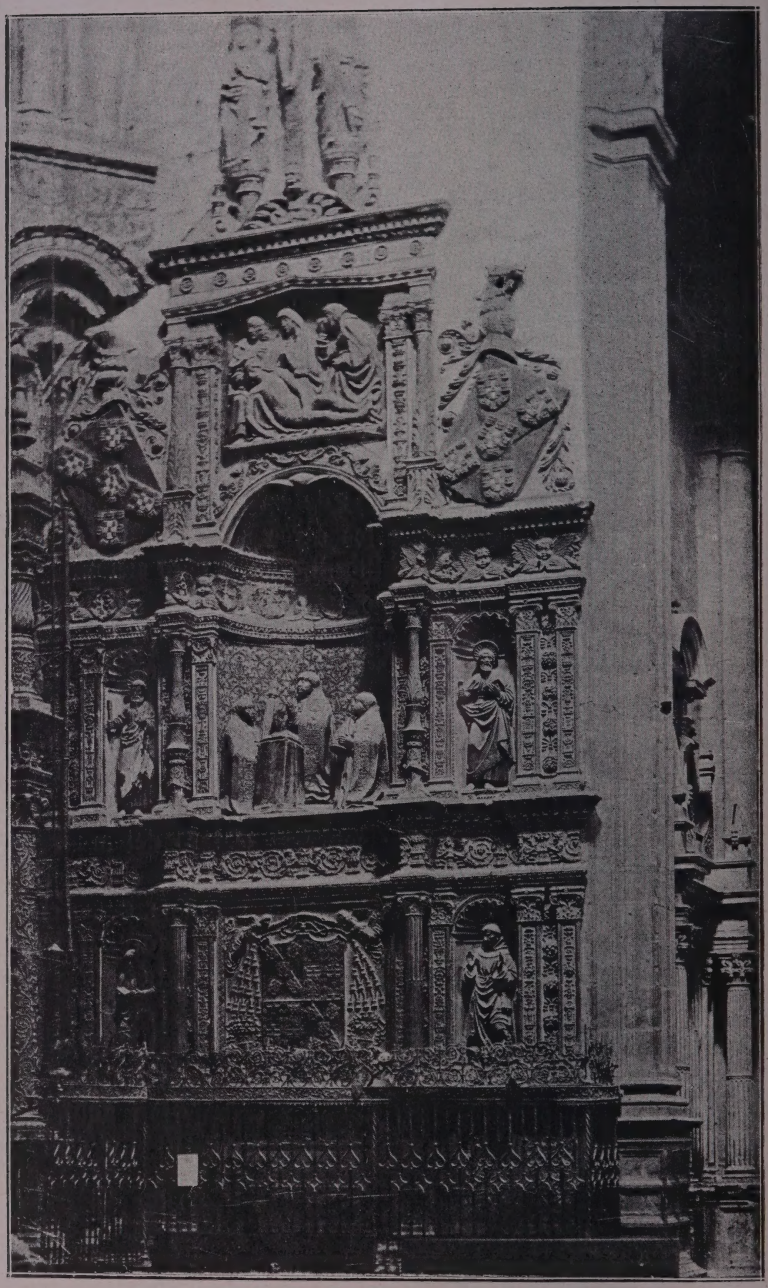

Fig. 61.—Sigüenza. Catedral. Don Fadrique de Portugal.

# S I G Ü E N Z A

(GUADALAJARA)

*Catedral. Crucero.*

## D. Fadrique de Portugal

Como riqueza, profusión de ornato y muestra de adaptación original del arte de Italia a los gustos de Castilla, este sepulcro es lo más interesante, dentro de lo plateresco, que se encuentra en la catedral de Sigüenza.

Simulando un retablo, todo él de piedra y alabastro, se levanta sobre un zócalo muy exornado a la italiana, en cuyo centro aparece esta inscripción:

«HOC TEGITUR LAPIDE ILUSTRISSIMUS DOMINUS FREDERICVS A PORTUGALIA, HUJUS ALMÆ ECLESIÆ PRÆSUL, POTENTISSIMORUM PRINCIPIUN FERDINANDI ET ELISABETH CASTELLE ET LEGIONIS ET ARAGONUM ET UTRIUSQUE SICILIÆ &. REGUM INVICTISSIMORUM SERVUS ET FACTURA.»

El primer cuerpo lo forma un gran cuadro central, que llena por completo el escudo de D. Fadrique y dos nichos a los lados, con las imágenes en talla, de San Andrés y San Francisco. Estos nichos están separados del cuadro central por dos pilastras juntas, que sirven de fondo a una columna que se levanta ante ellas, y otras dos pilastras dispuestas del mismo modo, pero

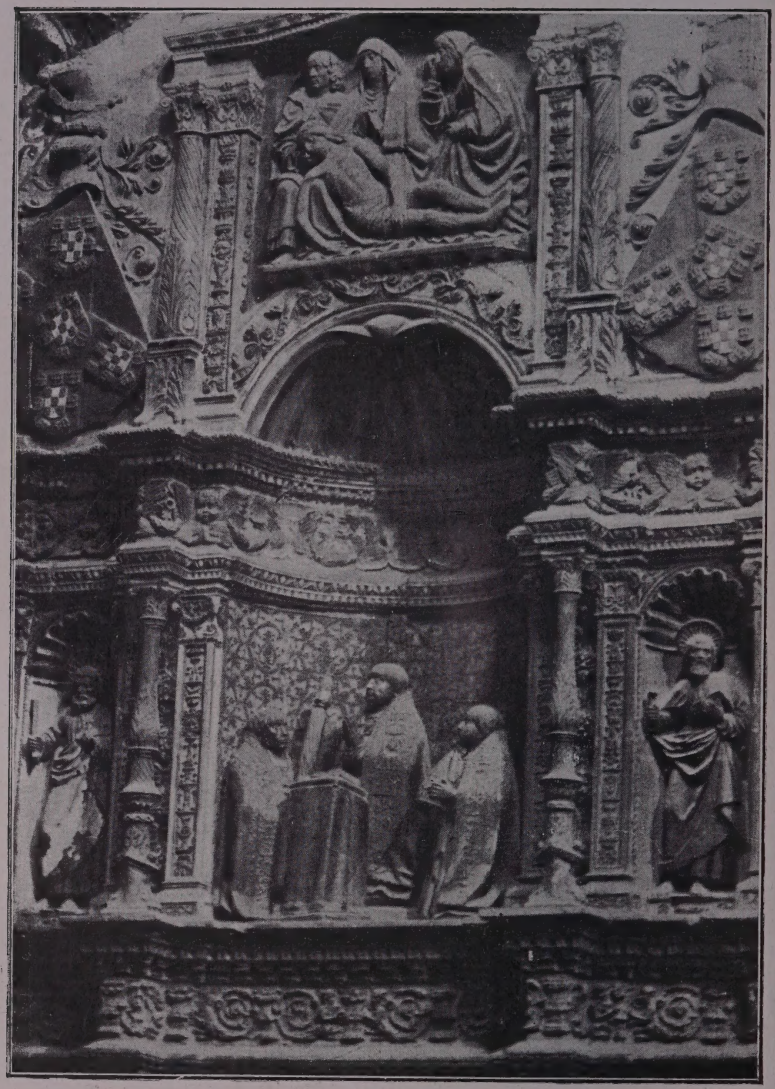

Fig. 62.—Sigüenza. Catedral. Detalle del sepulcro de Don Fadrique de Portugal.

ya sin columna, los limitan por ambos extremos. Sobre todo ello corre un friso con adornos muy semejantes a los del sepulcro del obispo de Canarias, en la capilla de Santa Catalina. Este tema de las dos pilastras es frecuente en los retablos del primer plateresco de la región toledana, pudiendo citar, entre otros muchos ejemplos, los de la colegial de Torrijos y Santiago del Arrabal de la propia Toledo.

Encima, el segundo cuerpo presenta otros tres espacios correspondiendo perfectamente con los del primero, pero el central afecta aquí la forma de hornacina, mucho más alta que las de los lados, por cuyo fondo corre, dividiéndola en dos partes desiguales, el friso general, y sobre éste ya se cierra por un casquete esférico en forma de venera. En este nicho central es donde se representa al obispo D. Fadrique arrodillado ante un reclinatorio, con dos familiares, orantes como él, y revestidos los tres con amplias capas pluviales. En los laterales se ven las estatuas de San Pedro y San Pablo. La disposición de pilastras y columnas es aquí igual que en el primer cuerpo, salvo que éstas afectan la forma de balaustre, y el decorado sigue siendo muy semejante al del sepulcro del obispo de Canarias, menos en el friso, donde se ven unos querubines que se parecen mucho a los del sepulcro de D. Francisco de Villanuño en la iglesia de Santiago.

Después, sobre la hornacina central, se alza un cuerpo rectangular con una Piedad en relieve, y sobre los nichos laterales dos escudos de Portugal coronados por yelmos. Remata el monumento un hermoso Calvario.

Las estatuas se parecen mucho, lo mismo por su factura que por las proporciones, la disposición de los ropajes y hasta por los tipos, a las del sepulcro del obispo

de Canarias. Las del grupo central llaman la atención y se distinguen por ser muy mofletudas, principalmente la de D. Fadrique; pero hay que tener en cuenta que este personaje, a juzgar por la descripción humorística que hace de él D. Francesillo de Zúñiga, debió ser así, y que esta escultura, que será retrato, seguirá más de cerca las imposiciones del modelo que las reglas y fórmulas de la escuela o del taller.

El Sr. Pérez Villamil [1], que tan concienzudamente ha estudiado los archivos de esta catedral, sienta las afirmaciones de que este sepulcro, junto con el retablo de Santa Librada, con el que forma ángulo, fué trabajado bajo la dirección de Francisco de Baeza, «el »maestro de cantería obligado en todas las (obras) que »se hicieron en la iglesia durante la primera mitad de »siglo XVI», y que en él tomaron parte, entre otros artistas, el maestro Sebastián, que supone sea Sebastián de Almonacid, Juan de Talavera y Peti-Juan; y aunque los documentos que cita todos se refieren al retablo de Santa Librada y no al sepulcro, dada la identidad de los estilos debe suponerse de los mismos autores, como el propio Sr. Villamil lo supone. También, y por igual razón, puede pensarse que se labraran conjuntamente, o con muy poca diferencia de tiempo, de 1515 a 1518, que fué cuando se levantó el retablo, y que desde luego lo encargó el mismo D. Fadrique, se hizo durante su vida y estaba terminado mucho tiempo antes de su muerte, que ocurrió en 1539.

Fué este D. Fadrique un descendiente de las casas reales de Portugal y de Castilla, que primero fué obispo de Calatrava, donde sucedió al cardenal D. Jaime Sierra, pasando en 1508 a la diócesis de Segovia, que

(1) Ob. cit. pág. 304 y siguientes.

ocupó hasta el 20 de Enero de 1512, en que fué promovido por Julio II a la de Sigüenza. Aquí permaneció hasta 1532, en que fué nombrado arzobispo de Zaragoza, puesto que desempeñó hasta su muerte, ocurrida en 1539.

También obtuvo altos cargos civiles, como el de Virrey y capitán general de Cataluña, Rosellón y Cerdeña, que le otorgó Carlos V en 1525, y misiones de honor y alta confianza, como la de acompañar a Portugal a la infanta D.ª Catalina cuando, en 1524, fué a celebrar sus nupcias.

La iglesia de Sigüenza es deudora a la munificencia de este obispo de un gran número de obras, todas costosas, bellísimas algunas, y que marcan en su conjunto una modalidad muy típica y muy interesante del primer plateresco español.

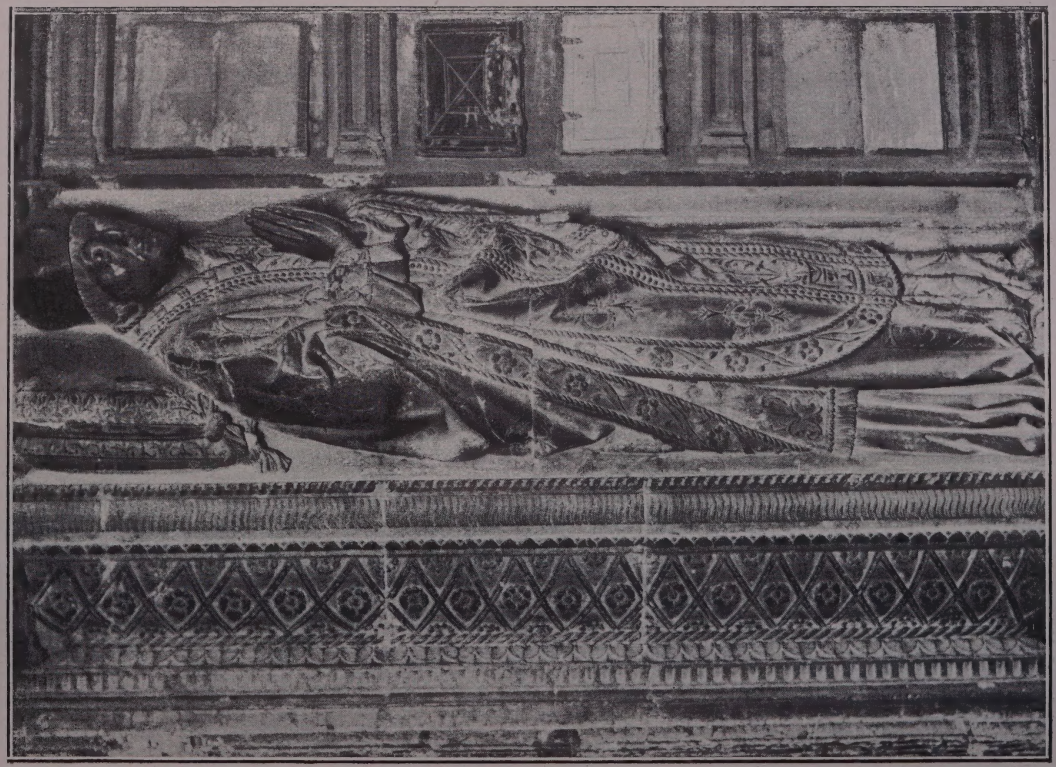

Fig. 63.—Sigüenza. Catedral. Don Fernando de Montemayor.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de la Concepción.*

## D. Fernando de Montemayor

D. Fernando de Montemayor, fundador de la capilla de la Anunciación, hoy de la Concepción, donde está su enterramiento, fué provisor de Sigüenza en 1491, cargo que, según el Sr. Pérez Villamil [1], había ejercido Cisneros. En 1493 fué promovido al arcedianato de Almazán, siendo, además, del Consejo del Rey y de la General Inquisición, según se lee en dos lápidas que aun existen a ambos costados del arco de ingreso, referentes a la fundación de la capilla y a las indulgencias concedidas por el Papa León X. Estas mismas lápidas nos dan a conocer el lugar de su nacimiento, Arjona, y el año de su muerte, 1521. La inscripción del sepulcro se reduce a estas frases:

HŒC JACEO IN FOSA: TU QUISQUIS ES MEA NOLI TANGERE OSSA.»

La estatua yacente, que se debe, de un modo para mí indudable, al mismo taller o maestros de la capilla de los Arces, descansa sobre una urna muy semejante a la del obispo de Canarias, y se cobija bajo una hor-

(1) Ob. cit. pág. 263.

nacina cuyo testero se divide también en dos partes, figurando en la superior un busto del Cristo entre dos ángeles orantes. En su factura se notan los mismos particularismos, exceptuando el relieve de las venas en las manos, que se perciben en la citada estatua del obispo, aun cuando ésta de Montemayor sea más rica en detalles ornamentales y tenga más carácter y más verdad en su rostro. Es una obra sumamente hermosa, interesantísima para el estudio de esta familia de escultores que tanto trabajó aquí en Sigüenza, y que es lástima que por la escasa luz de la capilla sea tan difícil de analizar y aun de ver. Mide de largo un metro setenta centímetros, y tanto la estatua como el sepulcro conservan aún restos muy claros de dorado y policromía.

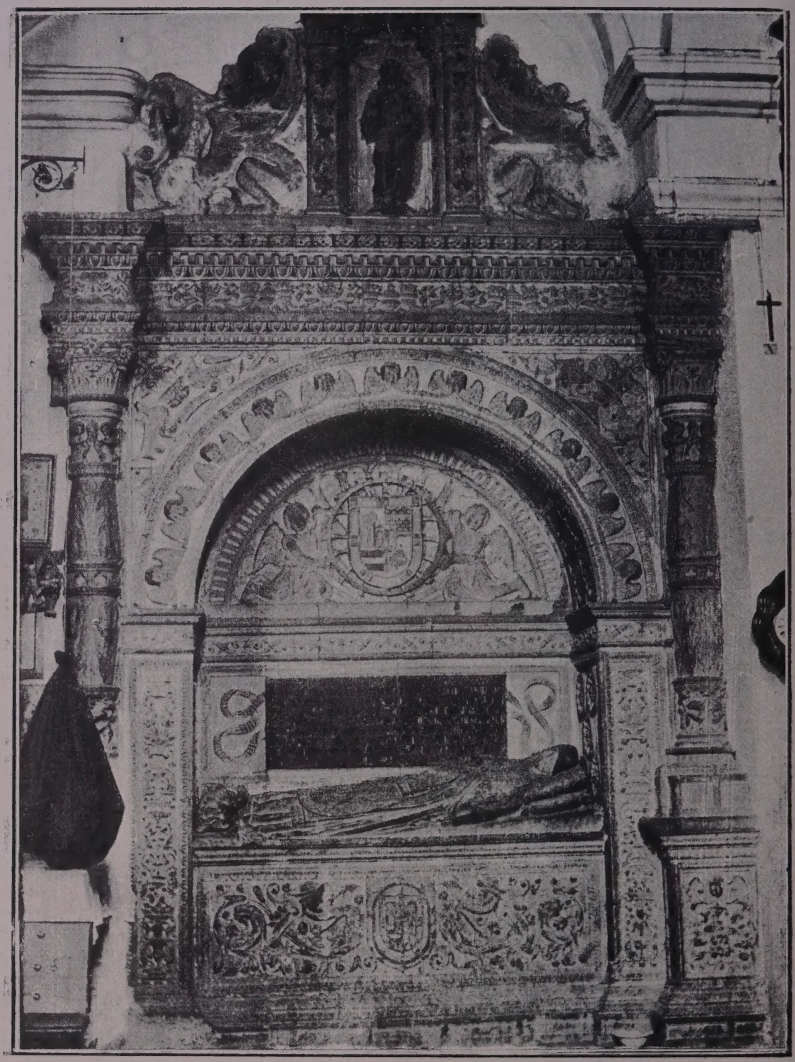

Fig. 64.—Sigüenza. Iglesia de Santiago. Don Francisco de Villanuño.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Iglesia de religiosas franciscas de Santiago.*

## D. Francisco de Villanuño

Este sepulcro se encuentra colocado en el fondo del crucero y al lado de la Epístola. Lo forma un gran arco sostenido por pilastras muy adornadas que cubre la urna funeraria, sobre la que descansa la estatua yacente. Mide este arco 2,30 metros de alto, a contar desde la cama o urna, por 2,20 de ancho y 0,55 de fondo. La yacente, revestida con hábitos sacerdotales, tiene una longitud de 1,85 metros, y el lucillo sobre que descansa una altura de 1,10. Encuadran el monumento dos gruesas columnas abalaustradas con sus pedestales, sobre los que descansa el friso, y lo coronan dos enormes grifos alados y entre ellos una hornacina con una preciosa estatua de San Francisco. Toda la obra es de piedra, menos la yacente, que es de alabastro.

En el testero del arco y encima de la efigie del difunto, hay una lápida que dice en caracteres góticos: «AQUÍ ESTÁ SEPULTADO EL MUY NOBLE E MUY REVERENDO SR. D. FRANCISCO DE VILLANUÑO, ARCEDIANO QUE FUÉ DE SORIA EN LA IGLESIA DE OSUNA Y CANÓNIGO DE LA IGLESIA DE SIGÜENZA; FALLECIÓ

EN EL BURGO DE OSMA A XXVIII DE MARZO DE MDXXXV. DEXÓ POR SU HEREDERO A ESTE MONASTERIO DE SANTIAGO, QUE FUÉ CASA DE LOS MUY NOBLES SEÑORES D. DIEGO DE VILLANUÑO E D.ª CATALINA DE SANT CLEMENTE SUS PADRES; MANDOSE SEPULTAR JUNTO A ESTE ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DONDE EN SU VIDA POR SU DEVOCIÓN ELIGIÓ SU SEPULTURA: EL QUAL JUNTAMENTE CON EL MUY NOBLE E MUY REVERENDO SEÑOR DN. JUAN DE VILLANUÑO SU HERMANO Y ANTECESOR ARCEDIANO DE SORIA, Y LAS MUY NOBLES Y DEVOTAS SRAS. D.ª MARÍA É D.ª CATALINA DE VILLANUÑO, SUS HERMANAS, ABBADESA E PRIORA DESTE MONASTERIO FUNDARON DOTTARON Y EDIFICARON ESTA CASA A GLORIA DE DIOS. REQUIESCANT IN PACE. AMEN.»

Corresponde este sepulcro al mismo taller que debió labrar todos los monumentos platerescos de la catedral: retablo de Santa Librada, sepulcros de la capilla de Santa Catalina y de D. Fadrique, altar de la Virgen de la Leche, etc., aun cuando éste de Villanuño sea mucho más sencillo en su disposición y ofrezca más reminiscencias toscanas. La escultura también obedece a la misma técnica y estilo y delata al mismo autor o grupo de artistas en su momento más avanzado.

Fig. 65.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral.
Doña Catalina de Arce y Bravo.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Capilla de Santa Catalina.*

**Doña Catalina de Arce**

En el suelo de la capilla de Santa Catalina, debajo del arco de entrada y a los pies del sepulcro de D.ª Sancha Vázquez, se encuentra esta lauda esculpida en bajísimo relieve con la efigie de la difunta. La inscripción que la rodea dice así:

«AQUI YACE LA NOBLE SEÑORA | DOÑA CATALINA DE ARCE BRAUO MUGER QUE FUÉ DEL NOBLE SEÑOR (*falta un trozo*) | CARUAJAL (*otra rotura*) LA | QUAL FALLESCIÓ A SEIS DIA DEL MES DE SETIEMBRE AÑO DE MILL Y QUINIENTOS (*otra rotura*) AÑOS.»

Aunque estas roturas impidan conocer a punto fijo el año de la muerte de esta señora y aproximadamente el de la labra de la escultura, su propio estilo y el carácter de letra de la inscripción me hacen suponer que date del primer tercio del siglo XVI. Es obra bastante hermosa, muy deteriorada por el continuo paso, pero concebida con amplitud y grandeza, muy fina de ejecución y muy bien comprendidos y adaptados los efectos al poquísimo realce que la propia naturaleza del trabajo imponía al autor. Sus paños son naturales, blandos y causan efecto de verdadera tela plegada con

grandiosidad y arte. No creo que este artista tenga ninguna relación con el taller o escuela donde se labraran los otros sepulcros de esta capilla.

La difunta debió ser hija de una hermana del D o n c e l, D.ª Mencía Vázquez, casada con D. Diego Bravo, de cuyo matrimonio nació, además de esta hija, un varón, D. Fernando de Arce, que también está sepultado en esta capilla bajo una lápida sin escultura.

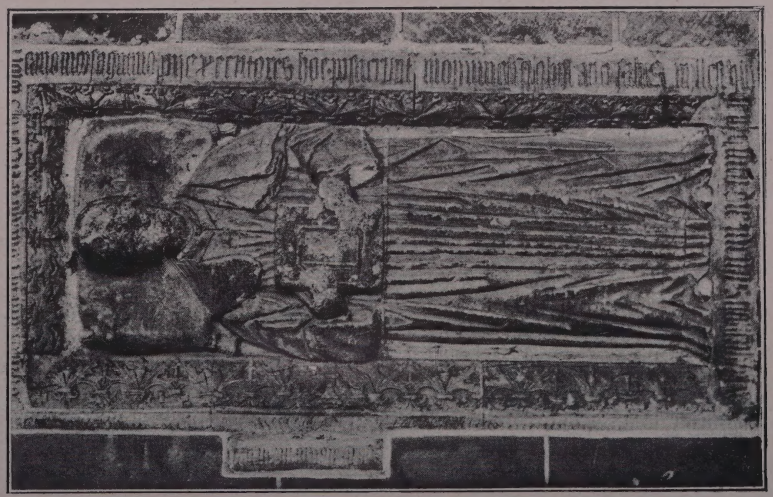

Fig. 66.—Sigüenza (Guadalajara). Claustro de la Catedral. Don Juan Alvarez Dávila,

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Claustro de la Catedral.*

**Don Juan Alvarez Dávila**

Se encuentra colocada esta lápida en el muro del norte del claustro y en un estado verdaderamente lastimoso, con la cabeza y manos completamente borradas y el resto del cuerpo no muy bien conservado tampoco. Por su ejecución parece hermana de la de Juan de Montealegre, en la catedral, sin que ni la una ni la otra sean de un arte muy exquisito.

La inscripción que corre por la orla dice:

«JOHANI ALVARI DAVILA DE... DOCTORI CANONICO SEGUNTINO PII EXSECUTORES HOC POSUERUNT MOMMENTUM. OBIIT ANNO SALUTIS MILLESIMO QUINGENTESIMO I PRIMO DIE MENSIS NOVEMBRIS.»

Mide de largo un metro setenta y ocho centímetros.

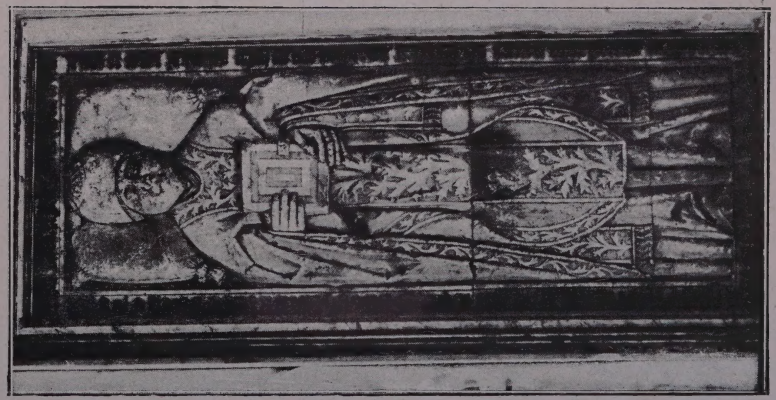

Fig. 67.—Brihuega (Guadalajara). Iglesia de San Felipe. El doctor Fernando de la Fuente.

# BRIHUEGA

(GUADALAJARA)

*Iglesia de San Felipe.*

**El doctor Fernando de la Fuente**

Esta lápida estuvo empotrada en la pared hasta que al reconstruirse la iglesia, después de un incendio que en 1904 la destruyó parcialmente, fué colocada como frontal en el altar de la Soledad en la nave de la izquierda. Es un trabajo muy vulgar, quizás del mismo industrial que labrara la de Trijueque. Representa a un sacerdote con birrete de doctor y un libro entre sus manos. Al lado, empotrado en la pared, hay un escudo partido en pal, con una fuente en el cuartel derecho y bandos en el izquierdo. La inscripción gótica que corre por todo el borde dice así:

«AQUI ESTÁ SEPULTADO EL RREVERENDO SEÑOR EL DOTOR FERNADO DE LA FUENTE ARCIPRESTE DE TALAMACA, CURA DE VALDEPENA, BENEFICIADO EN ESTA IGLIA Y DEL COSEJO DEL RREVEREDISIMO SEÑ CARDENAL DE ESPANA ARÇOBISPO DE TOLEDO. FALLECIÓ A XIIII DE SETIEMBRE DE V E XVI.»

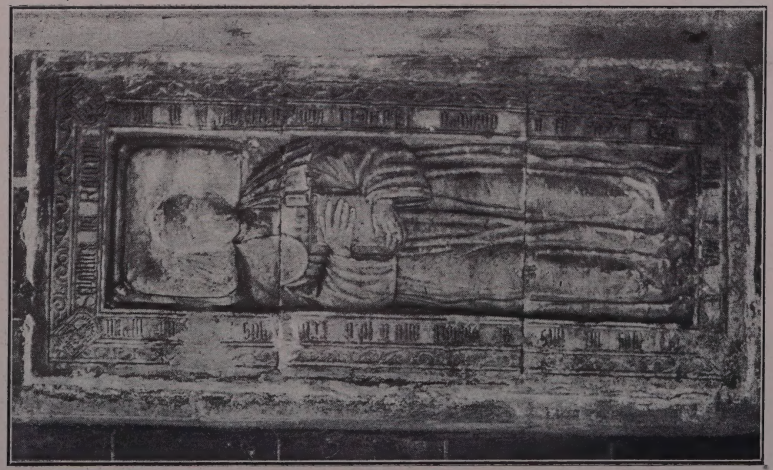

Fig. 68.—Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Don Juan de Montealegre.

# SIGÜENZA

(GUADALAJARA)

*Catedral. Nave de la Epístola.*

**Don Juan de Montealegre**

También está muy deteriorada esta lauda, que no he visto citada por ningún escritor, y que se encuentra hoy colocada en la nave de la Epístola, casi en el ángulo que forma con el crucero. Su inscripción dice: «SEPOLTURA DEL REUERENDO | SEÑOR IUº de MONTEALEGRE DOTOR EN DECRETOS CANONIGO QUE FUÉ EN ESTA SANTA | IGLESIA FALLESCIO A ... DIAS DEL MES NOMBRE AÑO DE MIL DXXIII AÑOS ... CAT IMPACE.»

Mide de largo un metro ochenta y ocho centímetros.

Aunque está muy borrado todo el relieve, particularmente en la cabeza, puede juzgarse como un trabajo vulgar y de escaso valor. Parece del mismo escultor que labrara la otra lauda del claustro.

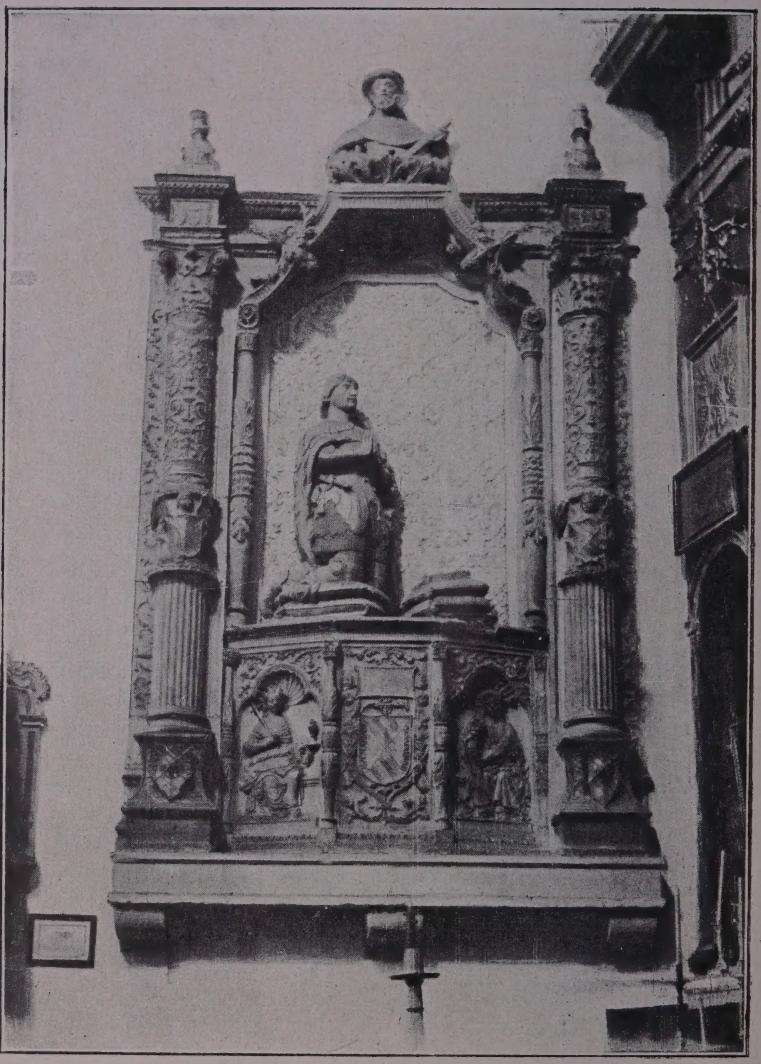

Fig. 69.—Guadalajara. San Ginés. Don Pedro Hurtado de Mendoza.

# GUADALAJARA

*San Ginés.*

## Don Pedro Hurtado de Mendoza y su esposa Doña Juana de Valencia

Estos dos sepulcros debieron labrarse para el convento de dominicos de Benalaque, fundación de este D. Pedro Hurtado de Mendoza, hijo del primer marqués de Santillana y hermano del Gran Cardenal, del primer duque del Infantado y del conde de Tendilla, que también reposa hoy en esta iglesia. Cuando luego más tarde, hacia 1556, se trasladaron aquellos frailes a Guadalajara y levantaron la iglesia de San Ginés, debieron trasladar también los restos de estos fundadores con sus sepulcros, que fueron colocados a uno y otro lado del presbiterio tal como hoy se encuentran.

Aunque no se conoce la fecha del fallecimiento de D. Pedro Hurtado de Mendoza y de su consorte, puede afirmarse con bastante seguridad, a juzgar por el estilo, que estos monumentos datan de los primeros años del siglo XVI, nunca después de 1525. Son dos obras muy interesantes del primer plateresco castellano, que muestran ya una adopción completa de los elementos arquitectónicos y ornamentales del arte de Italia, pero sin el sentimiento todavía de sus proporciones ni el conocimiento del espíritu y la técnica de

Fig. 70.—Guadalajara. San Ginés. Doña Juana de Valencia.

las esculturas de allá. Así no es extraño que el conjunto resulte pesado, que las columnas sean demasiado robustas para el débil entablamento que han de sostener, que sus pedestales sean mezquinos y que las estatuas y relieves se inspiren en la manera y la técnica góticas tanto o más que en la renaciente. Si su valor artístico no es grande, tienen, en cambio, estos sepulcros bastante interés histórico, porque como obras de transición, muestran con mucha claridad una determinada fase del movimiento evolutivo que experimentó nuestra plástica en aquellos años.

Ahora bien; esta fase o esta singular modalidad de estilo o de gusto, dentro de la evolución general, no me es posible precisarla de un modo razonado y probatorio, porque aun no me da nuestra historia crítica elementos suficientes para tal labor, pero sí puedo, aunque sólo sea por intuición y por analogías que refuercen el valor de ésta, decir que estos sepulcros coinciden con muchas obras de Vasco de Zarza, aun cuando éstas sean de mayor belleza y perfección, y que también, en cuanto al ornato, están algo dentro de todo lo de Covarrubias en la catedral de Toledo, y muy especialmente en la capilla de Reyes Nuevos. No me atrevo a precisar en mi afirmación si este artista o artistas de Guadalajara procederá de Toledo o de Avila, donde haya visto lo de Covarrubias y Zarza, o coincidirá con ellos por otras causas desconocidas pero fáciles de suponer; lo único que sí puedo, y con ciertas reservas, es señalar la coincidencia y añadir, con alguna más seguridad, que también debe ser el autor de una de las bellísimas portadas del actual Instituto, antes convento, fundado por D.ª Brianda de Mendoza y Luna, sobrina de D. Pedro Hurtado de Mendoza, y en este caso sería esta portada muy posterior a los sepulcros

y se explicaría así su mayor corrección y belleza. También creo poder afirmar que este artista de Guadalajara no ha debido estar nunca en Italia ni, por lo tanto haber estudiado de un modo directo el arte de allá.

D. Pedro Hurtado de Mendoza, sin tener la importancia histórica que tuvo su padre y que tuvieron sus hermanos y sobrinos, no deja, sin embargo, de ser una figura saliente de los reinados de Enrique IV y los Reyes Católicos. A más de ser señor de Sacedón, Algecilla y otros estados que le dejara su padre, fué alcaide de Guadix, adelantado de Cazorla, capitán general de la Iglesia de Toledo, canciller del sello secreto, comendador de Usagre y trece de la Orden de Santiago. Casó dos veces, una con D.ª Leonor de Quirós, y otra con D.ª Juana de Valencia, dama de la reina doña Isabel. De este segundo enlace no tuvo hijos, y del primero nacieron D.ª Catalina, que fué monja, y D.ª Guiomar, que casó con D. Diego Hurtado de Mendoza, conde de Priego.

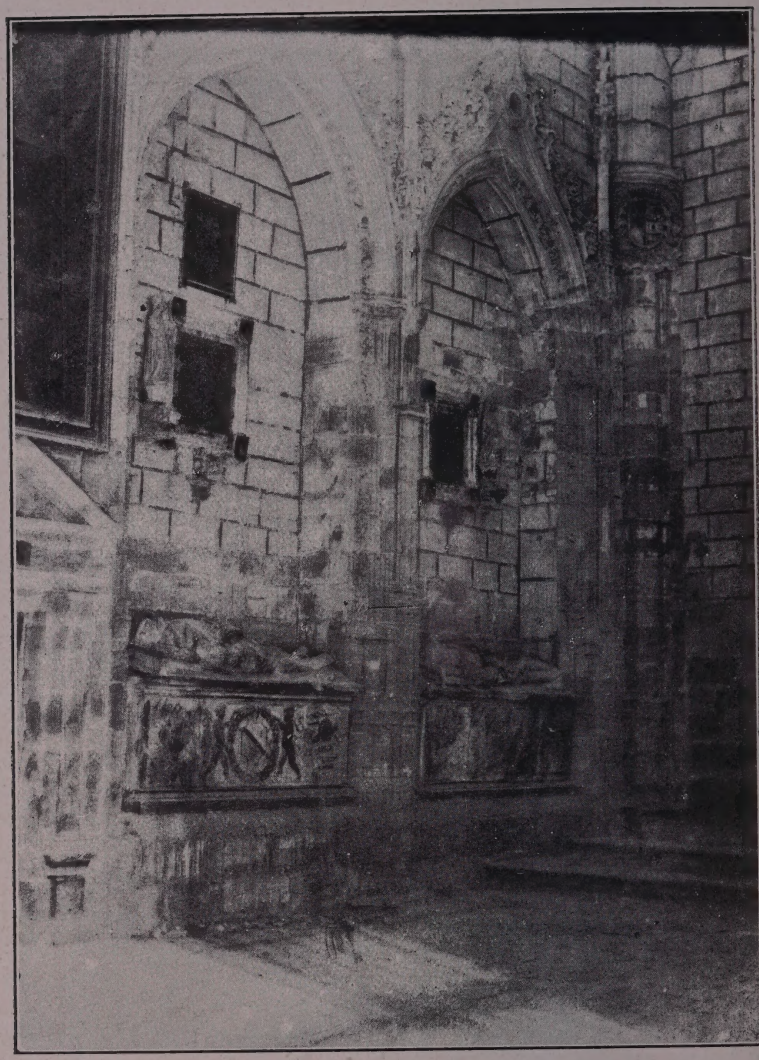

Fig. 71.—Cuenca. Catedral. Garci Alvarez de Albornoz y Alvar García de Albornoz.

# C U E N C A

*Catedral. Capilla de los Caballeros.*

**Garci Alvarez de Albornoz y Alvar García de Albornoz**

En el muro del Evangelio de la capilla de Los Caballeros en la catedral de Cuenca yacen sobre bellísimas urnas del siglo XVI, cobijadas por arcos góticos, las estatuas de Garci Alvarez de Albornoz y Alvar García de Albornoz, padre y hermano, respectivamente, del gran cardenal D. Gil.

Indudablemente son las dos obra de la misma mano, y no sería extraño que se debiesen al artista decorador de toda esta capilla por ciertas coincidencias de estilo que se notan, y que, según el Sr. Quadrado [1], se llamaba Antonio Flórez y trabajaba hacia 1520.

La del viejo es muy superior a la del joven: tiene mucho más carácter y mucho más justeza y sentido en la observación. Además del modo admirable como está encajada toda la figura y la naturalidad y el desmayo como está tendida, son notabilísimas en ella el modelado de las únicas partes que aparecen desnudas, el rostro y las manos. Estas, que ya llamaron la atención de Pouz, son un verdadero primor de labor, en la que el artista, sin olvidarse nunca del efecto de conjunto,

(1) Ob. cit., tomo II, pág. 290.

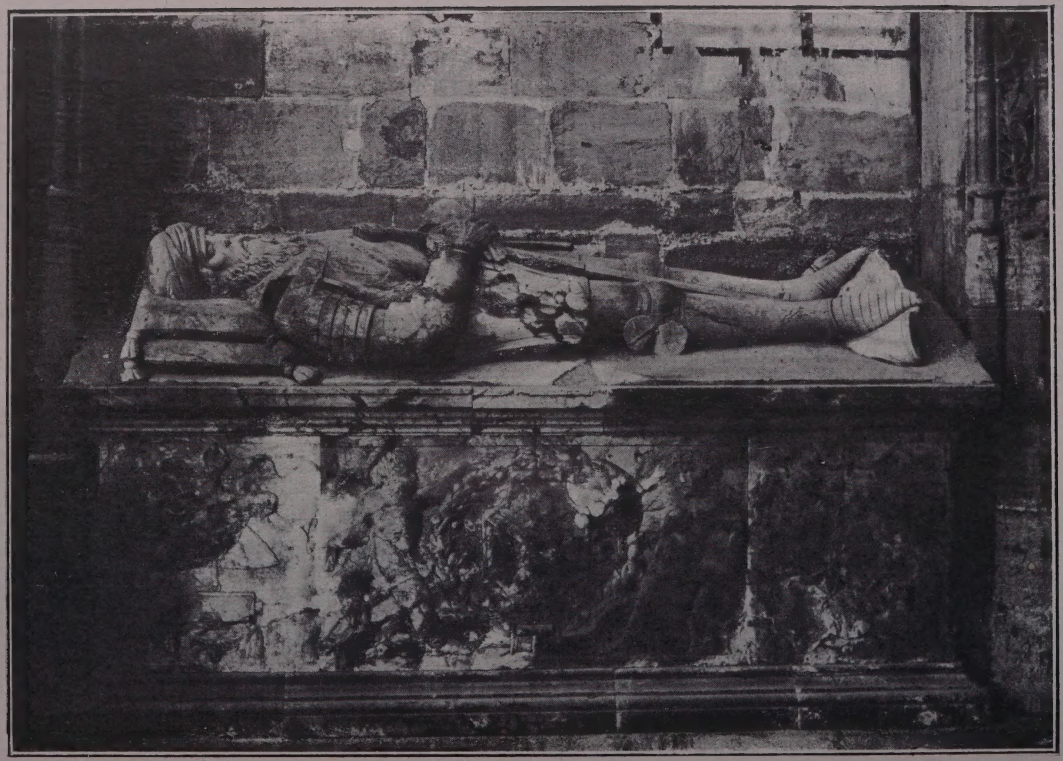

Fig. 72.—Cuenca. Catedral. Garci Alvarez de Albornoz.

se ha ido recreando, uno por uno, en aquellos detalles que concretan la observación y causan la impresión de vida, pero de una vida singular, tales como tendones, venas, piel, uñas. Son las manos de un viejo, nada más que de un viejo, pero de un viejo recio, forzudo, y además de esto, gran señor, noble de abolengo: manos grandotas, pellejudas, fuertes, pero cuidadas y finas; manos retratos, con notas peculiares. Y lo mismo ocurre con el rostro, más sorprendente aún y de más carácter si cabe. La barba es suave, tratada en mechones largos y con ligeras ondulaciones, divididos unos de otros por obscuros nunca muy acentuados. Este escultor no tiende a marcar con fuerza los obscuros; quizás sea ésta su mayor característica; lo mismo le ocurre con las anillas de la cota y con los toques de otros muchos trozos, que parecen un fino grabado. La boca es blanda y las mejillas modelan con morbidez la flacidez de la piel y la carne de un anciano, sin necesidad, como hacen todos, de recurrir a las arrugas, sino oponiéndole en feliz contraste la dureza de los huesos, que se dejan adivinar, dando vigor y virilizando la excesiva dulzura que se ha prodigado en las facciones y en su modelado. Es un artista que siente con energía y trabaja con delicadeza.

La otra estatua, aunque conviene con ésta en muchas de sus bellezas, resulta más rígida y más hinchada.

En el frente de ambas urnas se ven niños sosteniendo coronas con escudos en su centro, y otros adornos puramente italianos, en bellísima ordenación y de agradable efecto.

La materia empleada ha sido el alabastro.

Las inscripciones se encuentran colocadas en el testero de las hornacinas, inscritas en espacios cuadrados. La del padre dice así:

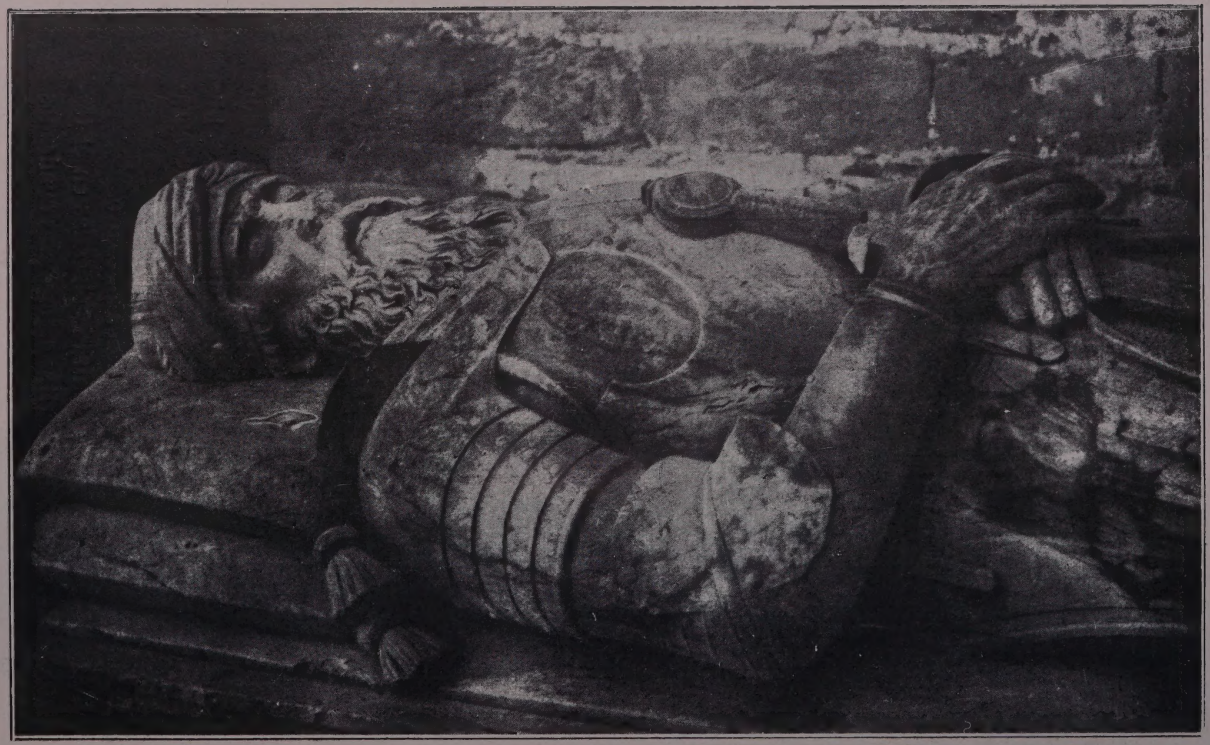

Fig. 73.—Cuenca. Catedral. Garci Alvarez de Albornoz (detalle).

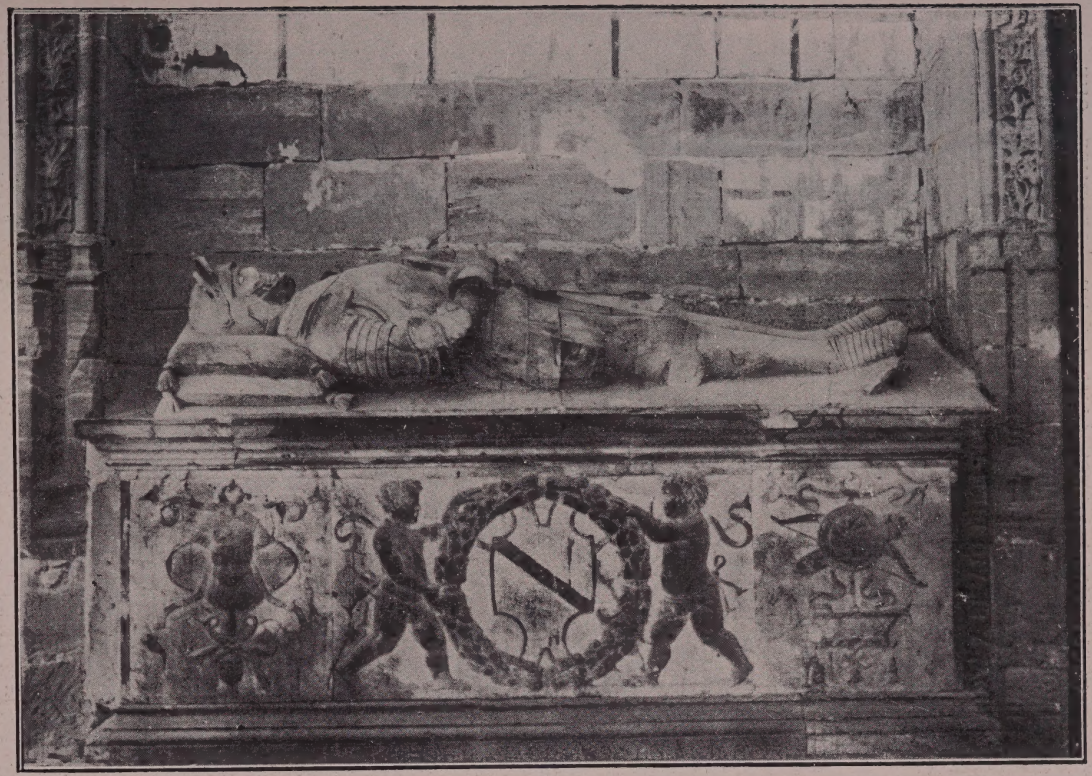

Fig. 74.—Cuenca. Catedral. Alvar García de Albornoz.

«Aqui yace Garci Alvarez de Albornoz, que Dios perdone, fijo de D. Fernan Perez y nieto de D. Alvaro; fué buen cavallero y de buena vida, y sirvio bien los señores que ovo, y ayudó bien a sus amigos, y tovose siempre con Dios en todos sus fechos, y Dios fizol' una, en muchos fechos de peligro en que se halló, acertó que nunca fué vencido; y finó diez y ocho dias de setiembre, era de mil y trescientos y sesenta y seis annos» (1328 de C.).

La del hijo dice:

«Aqui yace D. Alvar Garcia de Albornoz, fijo de D. Garcia Alvarez de Albornoz, que Dios perdone, mayordomo que fué del rey D. Henrique, y fué buen cavallero, y sirvió muy bien y lealmente al rey don Alonso, que Dios perdone, y otrosi sirvió muy bien al rey D. Henrique, en el qual cavallero onrado nunca ovo mengua en el su servicio, y dexó de si muchas buenas fazañas, y finó veinte y ocho dias de julio, era de mil CCCC y XII annos» (1374 de C.).

Fig. 75.—Cuenca. Palacio episcopal. Don Pedro de Montemayor.

# C U E N C A

*Palacio episcopal.*

## Don Pedro de Montemayor

Este sepulcro es un bello nicho plateresco, con urna y pilastras primorosamente decoradas y estatua yacente de un sacerdote, pero todo ello muy destruído por los franceses, según la afirmación del Sr. Quadrado [1]. Procede de la iglesia de Santa María de Gracia, donde lo vió Pouz [2] haciendo notar que por el trabajo y «en cuanto al arte, es parecido a dos que hay »en esa Corte en la capilla de Nuestra Señora de Val»vanera, en la parroquia de San Martín.» Estos son los sepulcros del contador mayor de Carlos V, D. Alonso Gutiérrez y de su esposa D.ª María de Pisa, que falsamente se han atribuído a Berruguete y de los que hoy no se ha podido conservar en nuestro Museo Arqueológico más que las mitades superiores de las estatuas, las que, efectivamente, ofrecen muchas analogías con lo poco que también queda de esta de Cuenca.

La inscripción, inserta en una lápida en el tímpano del testero, dice así:

«AQUI. YASE. EL. VENRABLE. S. Dº. PEDRO. DE. MONTE. MAIORe | CURA. DE. LA. YGLESIA. DE. SAN. ANDRES.

(1) Ob. cit. tomo II, pág. 528.
(2) Ob. cit. tomo III, pág. 108.

DE. CUENCA. CUIA. A | NIMA. DIOS. AYA. EL QUAL. FINÓ. DE. EDAD. DE. Lx. A | NOS. A. XXIX. DIAS. DEL. MES. DE. DIZIHEMBRE. AÑO. DE. NUESTRO. SAL | VADOR YHO. X.º DE. M D XX IIII. AÑOS. EL. QL. RREEDIFICO | EFTA. CAPILLA. QUE PRIMERO. YSO. FU. BISAGUELO. ERNAN. | FANCHES. DE TERUAL. RREGIDOR. Y. TESORERO. DEFTA. CIUDAD.»

Al copiar esta inscripción comete Pouz varios errores, entre ellos el del nombre del sepultado, a quien llama Juan de Montemayor.

Fig 76.—Cuenca. Catedral. Los obispos Lupus y Yanes.

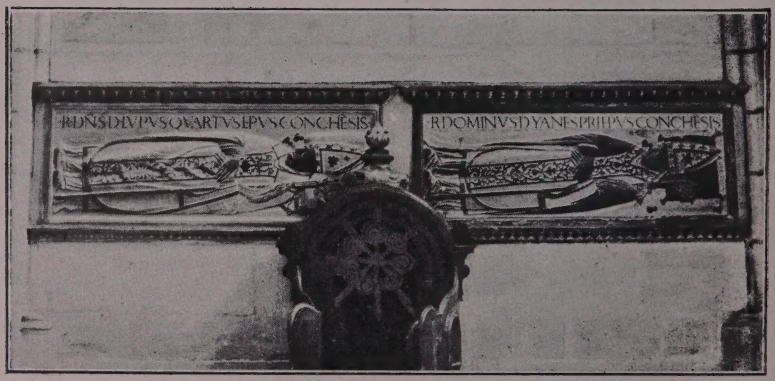


Fig. 77.—Cuenca. Catedral. Los obispos Garsias y Petrus.

# C U E N C A

*Crucero. Catedral.*

## Lápidas de cuatro obispos

Están adosadas al muro meridional del crucero de la catedral de Cuenca, presentando cada una un relieve muy mediano, los cuatro iguales y torpemente pintados. Son obras del siglo XVI.

Las inscripciones son éstas:

«R. DOMINVS . D . YANES . PRI . EPVS . CONCHESIS .»—«R . DNS . D . LVPVS . QVARTVS . EPVS . CONCHESIS»—«R . DNS . D . PETRVS . LAVRENTIVS . VIII . EPVS . CO .»—«R . DNS . D . GARSIAS . TERTI . EPVS . CONCHESIS».

Fig. 78.—Cuenca. Catedral. Gómez Carrillo de Albornoz.

# C U E N C A

*Catedral. Capilla de los Caballeros.*

## Don Gómez Carrillo de Albornoz

D. Gómez Carrillo de Albornoz, canónigo tesorero de la catedral de Cuenca y restaurador de la capilla de los Albornoz o los Caballero, donde está sepultado, fué, según Salazar y Castro [1] quinto hijo de otro Gómez Carrillo de Albornoz, llamado El Feo, y de D.ª Teresa de Toledo, hermana del primer duque de Alba.

Su enterramiento, que está colocado delante del altar de la Piedad en la capilla que hizo restaurar, consiste en sólo una lauda puesta en el suelo, y lo mismo que la de D.ª Teresa de Luna, en un nivel más bajo que el del pavimento, por lo que se encuentra oculta de ordinario por unas tablas.

Esta lauda, que mide en total 2,22 × 0,98 metros, y 1,95 × 0,84, sin contar la orla que la rodea, que es de piedra caliza y está labrada con gran relieve, lo que hace suponer que nunca fuera destinada a nivelarse con el suelo para ser pisada, a lo que seguramente se debe el perfecto estado de conservación en que se en-

(1) *Historia de la Casa de Lara*, tomo III, pág. 390.

cuentra. Por los trozos de orla que bordean la cabecera y los pies corre esta inscripción:

«PECCATOR THESAVRARIOS HIC | MIGRAVIT AN. D. MDXXXVII DE XII. S.»

Su ejecución, que no se parece a la de ningún otro sepulcro de la misma capilla, es muy hermosa y acabada, aunque algo seca y damasiado movida, tanto de paños como de actitud. Sus proporciones son ajustadas, aunque en la fotografía que doy, por batir demasiada sombra en la cabeza, resulta ésta pequeña. Pretende ser retrato, pero no sé hasta qué punto llegara a conseguirse esto, porque el rostro apenas si tiene carácter personal. Los brazos y las manos están muy primorosamente labrados, pero los paños que cubren las piernas tienen menos naturalidad, y la posición de éstas da al conjunto una intranquilidad muy poco adecuada al asunto y que no causa buen efecto. La fecha de la ejecución debe ser muy aproximada a la del fallecimiento.

Ni Pouz ni Madoz, que se ocupan especialmente de esta capilla, hacen mención de esta interesante lauda, y Quadrado, que es el único escritor que la cita, lo hace sólo de paso.

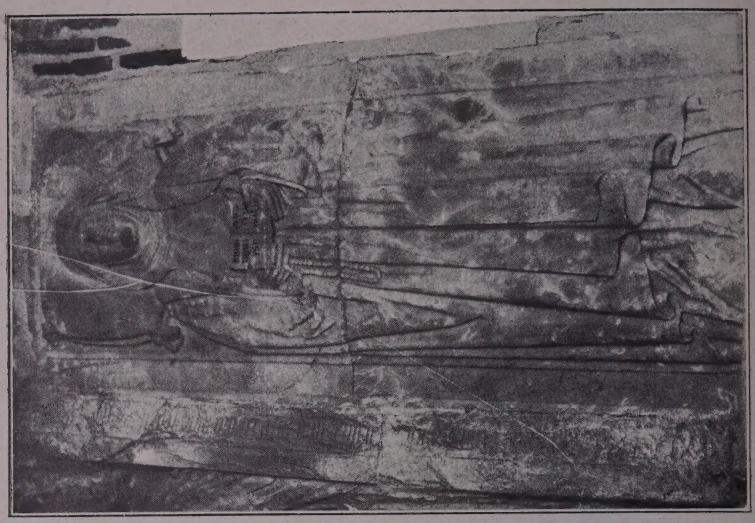

Fig. 79.—Cogolludo (Guadalajara). Iglesia parroquial. Doña María Bravo.

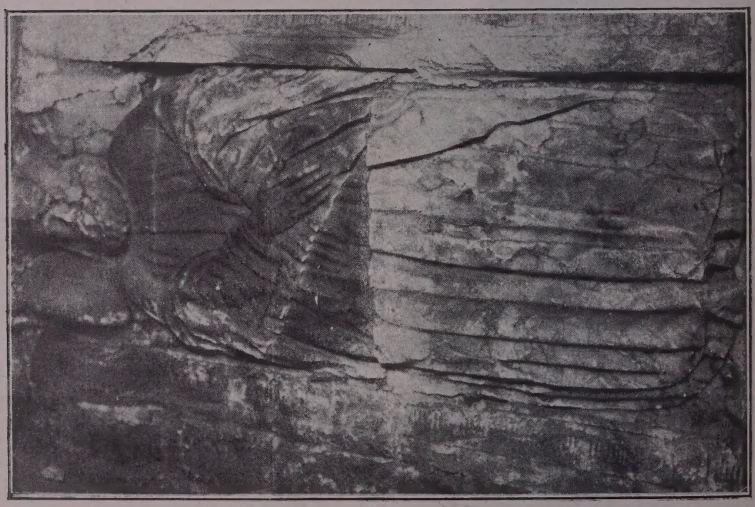

Fig. 80.—Cogolludo (Guadalajara). Iglesia parroquial. Don Martín de Frías.

# C O G O L L U D O

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

**Alonso Bravo, María Bravo y Martín de Frías.**

En la parroquia de San Pedro, de Cogolludo, hay, bajo el coro y adosadas al muro del Evangelio, dos laudas con los relieves de Martín de Frías y de su esposa Maribrava, y en frente el del sacerdote hermano de ésta, Alonso Bravo. Las tres están labradas en alabastro y su longitud varía entre 1,82 metros y 1,84.

Deben ser obra de la misma mano, y aunque su valos artístico es muy escaso, no deja de tener cierta grandeza y majestad el relieve de Maribrava, que está tratado con sobriedad y con justeza. Los otros son muy inferiores, aunque revelan el mismo estilo.

Las inscripciones dicen:

«ESTA CAPILLA DE LA PIEDAD FUNDARON Y DOTARON EL MUY RDO SEÑOR ALº BRAVO CURA QUE FUE DE ESTA IGLESIA Y MARIBRAVO SU HERª EN REVERENª DEL STO SEPULCHRO DE XPO NRO Sor, CON CARGO DE DOS MISAS CADA SEMANA. ACABOSE AÑO DEL Sor DE 1543.»

«AQUI ESTÁ SEPULTADA MARIBRAVA MUGER Q FUÉ DE MARTIN DE ...IAS... XLIX.»

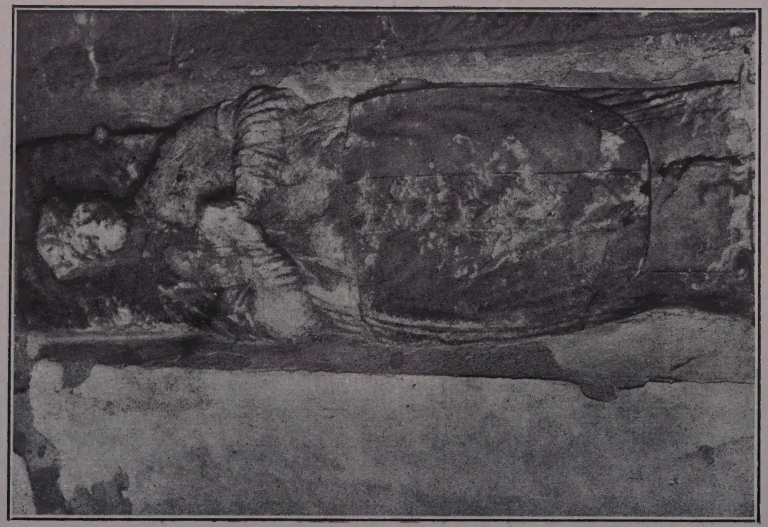

Fig. 81.—Cogolludo (Guadalajara). Iglesia parroquial. Don Alonso Bravo.

«AQUI ESTÁ SEPULTADO EL HORRADO MARTIN DE FRE... A.»

Aquí sigue un trozo muy dudoso, que el Sr. Catalina y García trasladó a su *Catálogo* de este modo: «...RA DE SANTA MARIA. AÑO DE MIL Y... AÑOS.» Y que yo leo así: «...LIA DE DICHO MARTIN AÑO DE MIL Y D Y XLI AÑOS.»

De todos modos es interesante que la efigie de este D. Martín use también bonete y casulla.

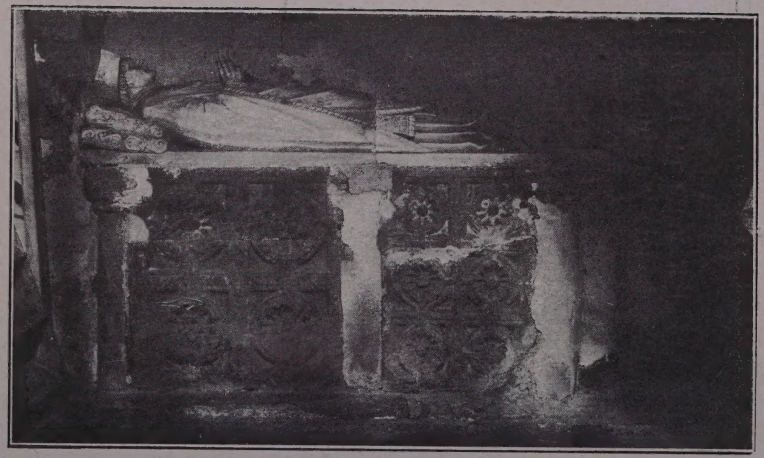

Fig. 82.—La Fuensaviñán (Guadalajara). Don Alonso de la Fuente.

## LA FUENSAVIÑÁN

(GUADALAJARA)

*Iglesia Parroquial.*

### Don Alonso de la Fuente

Forma este sepulcro una simple urna poco adornada, que mantiene a la estatua yacente y embutida en un arco moderno de yesería. La inscripción está en el suelo de la capilla, bordeando una lápida con escudo, y dice así:

«AQ ESTA SEPVLTADO DO ALOSO DE LA FUENTE AR Y CANº... A S YGLA D SIGV FUNDADOR DE ESTA CAPILLA Y CAPELLANIA... SEPTI DE MDLXIIII AÑO.»

Mide la estatua un metro setenta centímetros de longitud.

Esta es bastante aceptable, pero nada más. La cabeza no deja de tener carácter y verdad en sus toques generales, pero sin sobresalir por la exquisitez y la finura de su ejecución. Lo más bello de todo este monumento y lo que verdaderamente lo distingue es la franja de la casulla que viste el difunto, donde el escultor se ha complacido en labrar toda una colección de preciosos *stacciatos*, finísimos de factura y del gusto más delicado, sobresaliendo el medallón central con el busto de San Pedro.

En cuanto al difunto, existe la tradición de que fué

natural de La Fuensaviñán, de donde partió siendo muy niño y nadie volvió a tener noticias suyas, hasta que, trascurridos muchos años y siendo ya sacerdote, se presentó un día a su madre, causándole la alegría consiguiente. De la capellanía que fundó queda aún renta suficiente para entregar un dote de doscientas pesetas a cada huérfana pobre que se case, no sólo en el pueblo, sino en otros comarcanos.

Fig. 83.—Mohernando (Guadalajara). Parroquia. Don Francisco de Eraso y Doña Mariana de Peralta.

# M O H E R N A N D O

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

**Don Francisco de Eraso y Doña Mariana de Peralta**

Este sepulcro, jamás publicado hasta ahora y completamente desconocido aun por los mismos eruditos y aficionados a las artes, es una obra digna de figurar entre los más hermosos ejemplares que pueda ofrecer nuestra escultura naturalista y de alta importancia histórica además, pues muestra un retrato con mucho carácter y muchas notas personales de D. Francisco de Eraso, secretario de Carlos V y Felipe II y hombre de gran influencia política en aquellos dos gloriosos reinados.

Era hijo de D. Hernando de Eraso y de D.ª María de Hermoso y Guevara, que contrajeron matrimonio hacia el año 1500. Fué señor de Mohernando, Humanes y el Cañal, comendador de Moratalaz en la orden de Calatrava, consejero de Estado del Emperador y de su hijo, el cual, por Real cédula expedida en Bruselas a 13 de Abril de 1556, le nombró secretario perpetuo de su Consejo y de su Real Hacienda y refrendador de sus reales cartas y privilegios. Antes de esto él fué quien, como notario mayor, autorizó las renuncias que hizo el emperador en favor de su hijo, de los

Fig. 84.—Mohernando (Guadalajara). Don Francisco de Eraso y Doña Mariana de Peralta.

estados de Flandes y luego de los reinos de Castilla, Indias y maestrazgos de las órdenes militares, advirtiendo a D. Felipe en el texto de esta renuncia «que estimase tanto como el haberle dado esos reinos el dejarle a Francisco de Eraso para su consejero». También autorizó el testamento que Carlos V otorgó en Flandes el 6 de Junio de 1554. Falleció en 1570. Su esposa, D.ª Mariana de Peralta, era hija de D. Pedro del Canto y de D.ª Mariana de Peralta.

El sepulcro, que parece datar de los finales del siglo XVI, es de mármol y lo forma un arco que se levanta sobre la urna y que cobija un bellísimo grupo formado por tres figuras: el matrimonio, arrodillado, y San Francisco, detrás del esposo, como su santo patrono. Corre la tradición en el pueblo de que este grupo representa un momento en que D. Francisco de Eraso va a abofetear a su esposa por tener noticias de una infidelidad. Pero como estas noticias son calumniosas, San Francisco, protector de aquel matrimonio, se aparece milagrosamente y hace resplandecer la verdad.

No sé si éste será el verdadero asunto del grupo o una leyenda que hayan sugerido algunos detalles de su composición. La estatua de Eraso no parece tener ninguna relación espiritual con la de su esposa. Si el movimiento del brazo derecho tal vez pudiera dar algún fundamento a la fantasía popular, la cabeza y el brazo izquierdo, que no expresan más que concentración de ánimo, la contradicen. El personaje aparece demasiado preocupado con cosas extraordinarias que pasan en su propia alma y que no deben referirse a nada externo de un modo inmediato, y mucho menos a su esposa, a quien ni siquiera dirige una mirada. A quien mira es a sí mismo; a algo que sólo entrevé en su interior, de un modo muy vago y se esfuerza por acabarlo

Fig. 85.—Mohernando (Guadalajara). Don Francisco de Eraso y Doña Mariana de Peralta.

de precisar. Y esta visión lo tiene inquieto, intranquilo; y en ella concentra toda su energía, tanto de nervios como de atención y de deseos. Y por esto el brazo derecho queda sin fuerzas y cede suavemente a la atracción del santo. No creo que denote intención de agredir; lo que veo en ese brazo que se abandona y en esa mano tan fina y tan bella, que con tanta delicadeza se posa sobre él, es un enlace o una comunicación espiritual entre las dos figuras. La una con el alma atormentada, en plena crisis; la otra, tranquila y ecuánime, como encarnación plástica de un mundo más puro, que viene a calmarle, a comunicarle su serenidad con la caricia de aquellos dedos. Y esto lo ha puesto el escultor con tal intensidad de expresión y con tanta vida, que parece que por aquel simple contacto circulan las almas.

Si en la composición de este grupo había que luchar con dificultades poco menos que insuperables, como son el paralelismo forzado de las dos orantes y del santo, que era necesario colocar detrás, el artista ha tratado de vencerlas lo mejor que ha podido, pero cuidando mucho más de armonizar bellamente los afectos y sus expresiones que las líneas. Aquí el escultor, dejando la forma corporal intacta para que pueda servir de documento histórico, nos lleva además al íntimo conocimiento de sus personajes; nos relata sus caracteres y sus sentimientos, y no solamente de un modo general y vago, sino en un preciso momento, que ha juzgado el más dramático o el más interesante de toda su vida. No importa mucho que este momento lo haya entresacado de un hecho histórico o que lo haya forjado en su mente, lo que importa es que le ha dado ocasión para valorar aquellas notas espirituales en que fundamenta el carácter y la superioridad mo-

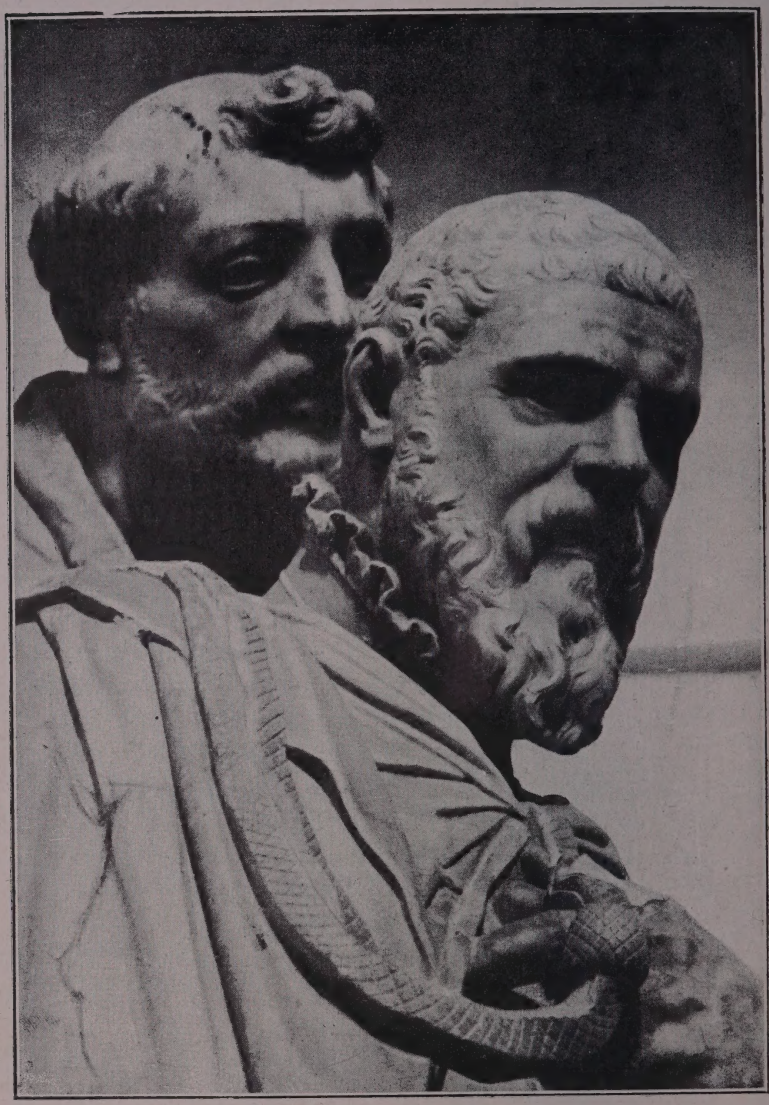

Fig. 86.—Mohernando (Guadalajara). Don Francisco de Eraso (detalle).

ral de sus modelos, esto es, que nos ha dado su retrato interno con todo aquello que hubiera de importante y grande en sus espíritus.

La estatua de Eraso es la mejor compuesta de las tres y al mismo tiempo la más sentida y la más finamente labrada. Todos los contornos, al par que el modelado, se han supeditado en ella a la vitalidad del sentimiento. La cabeza es muy verista, indudablemente un magnífico retrato, pero despierta más interés en ella la intensidad de su espíritu, que aparece más retratado aún que la forma, con más singularismos, con mayor personalidad. Se podría precisar en ella, no sólo cómo pensara y cómo sintiera el personaje de un modo general, sino cómo lo hiciera en aquel instante en que el artista lo ha querido representar; y tanto es así, que la imaginación popular, basándose en lo que dice aquella cabeza y aquel cuerpo, ha inventado toda una leyenda que tiene algunas apariencias de ser una verdad. En este sentido trae a la memoria los admirables retratos del Tintoretto.

Las manos en esta estatua han sido separadas una de otra indudablemente sólo para expresar, pero con esto se ha roto la monotonía de las líneas y ha podido caer el paño derecho de la capa o manto, tapando una de las piernas y disfrazando el paralelismo. Estas manos, a pesar de sus mutilaciones, son, lo mismo que la cabeza, un perfecto modelo de arte naturalista en el mejor sentido de la palabra; su anatomía está admirablemente estudiada, pero no pretende, sin embargo, dar lecciones pedantescas ni revelar nunca al sabio, sino al artista. En ellas se dejan ver los huesos y los tendones, y los músculos y la piel, pero todo armónicamente fundido, valorado con perfecta justeza, no de lo que las cosas puedan ser en la realidad objetiva,

Fig. 87.—Mohernando (Guadalajara). Doña Mariana de Peralta (detalle).

sino de lo que efectivamente son en la imagen que ha ido formando en la conciencia del autor la continuidad de sus impresiones; en esta otra realidad que también está viva en la sensibilidad del genio. Y esto es lo que allí se traduce: depresiones, salientes, ondulaciones de la superficie, que podrán ser indicadoras de huesos, músculos y tendones, pero que lo son mil veces más de efectos, de apariencias, de sentimiento de vida, de emoción de la forma. Por eso estas manos y esta cabeza nos ponen en contacto íntimo con la naturaleza: parece que ésta nos cuenta sus secretos cuando las contemplamos; nos dice cosas que no ha dicho nunca y nos sugiere emociones que parece imposible que la forma, sólo como forma, pueda sugerir. Porque no es sólo el mármol labrado quien nos conmueve, es un momento de inspiración que a través de los siglos nos transmite ese mármol; ni es la realidad la que nos deleita, sino el sentimiento de un artista que ha tomado formas materiales para deleitarnos.

Y si esas manos son admirables por su modelado, más lo son por su expresión. En la una todo es fuerza y nerviosidad latente, en la otra laxitud. Parece que la del pecho quisiera taladrarlo para tapar otra herida mucho más honda y que no brotara por ella el sentimiento, mientras que la que cae comienza a abandonarse, aunque todavía no haya cedido por completo; y así, entregándose la una y resistiendo la otra, dan una nota de desequilibrio que acentúa la intranquilidad de toda la estatua y armoniza con la grave y temerosa contemplación interna que expresa la cabeza.

Y con esta estatua toda inquietud y borrasca espiritual contrasta la de D.ª Mariana. En ella todo es calma y serenidad augusta; todo cede, todo cae por

su propio peso: los paños, la mirada, la cabeza; se diría que hasta los pensamientos se dejaban arrastrar perezosamente. Quizás lo único que el artista haya querido poner allí sea eso, la tranquilidad en su aspecto especial de no resistencia. Pero queriendo, o sin querer, ha puesto, además, belleza tanto de rostro como de alma. Es aquella señora buena y noble, y está meditando en cosas pequeñitas, que no la preocupan mucho, pero serias; y podemos presentir sus actos, siempre justos, rectos, sin contradicción con lo establecido; y aunque no resulte un carácter heroico, no dejará tampoco de ser muy humano y encantador y de cumplir con acierto genial su misión en este grupo: la de valorar por el contraste la intensidad expresiva que tiene la estatua de su marido.

Y en estas dos figuras, a más de la mano del santo, se termina la inspiración naturalista y personal del escultor. Unicamente en ellas era donde éste podía satisfacer sin trabas su espíritu de observación singular, bien de la forma, bien del sentimiento. La de San Francisco pertenecía ya a un orden ideal y había que tratarla de otro modo: había que depurar esta forma, que tener en cuenta las correcciones que los grandes maestros habían ido haciendo al cuerpo humano para acercarlo a un tipo de belleza que se suponía existente, pero que la naturaleza no ofrecía nunca y era misión del arte el revelarlo; y como estos grandes maestros habían sido en su mayoría italianos, allá fué el artista a buscar lecciones, y resultó este San Francisco, muy conforme con la moda de entonces, pero sin calor, manierista, académico diríamos hoy, bellísimo de cuerpo y admirablemente labrado, pero vacío y sin alma. Quizás esto mismo realce de un modo inconsciente el calor intenso y el personalismo de la figura de Eraso; pero

aunque así fuera, causa muy mal efecto tanta fórmula y tanta receta vulgar en una sola figura.

Se ve, pues, que este grupo muestra un fenómeno histórico muy interesante: el de un artista de una personalidad enorme que sabe sentir la naturaleza en todo aquello que ofrece digno de sentimiento; para quien el arte quizás no sea más que emoción y que, sin embargo, se ve obligado a prescindir de todo eso para dejarse arrastrar por el ambiente amanerado que formaban las clases cultas. Este fenómeno, que se da en toda Europa durante el siglo XVI, aquí se acentúa y constituye, casi por sí solo, la historia de nuestra plástica en aquel momento. De un lado el pueblo, y algunos artistas con él, que sienten sed de naturaleza, y más todavía de emoción, de una emoción sin depuraciones pero fuerte y honda, venga de donde viniere. De otro lado el rey y la corte y los artistas de El Escorial, las clases directoras, aunque no afirme que las más refinadas, que se limitan a revestir sus almas conforme al último figurín estético que les viene de Roma, aunque claro está que simplificándolo, empobreciéndolo, para adaptarlo al patrón de austeridad que imperaba en esta tierra. Luchan las dos tendencias, y en algunos casos, como en éste, se ve la lucha en el mismo hombre, y mientras la autoridad inflexible de Felipe II se deja sentir, vencen los manieristas; pero cede la presión de arriba con los reyes que le suceden, y el empuje popular se desborda ya sin freno, imponiendo un naturalismo agudo, que no persigue más que el verismo y la propiedad y que se ensaña con una sola nota pasional muy clara, vulgar como el alma de donde procede, y a la que imprime una fuerza tan exagerada y tan sin medida que sobrecoje por su estridencia. Lo que apenas se da aquí, no sé si para bien o si para mal,

es la tendencia a armonizar las dos direcciones, el arte ecléctico de otros países, como si en la España exclusivista y batallona del siglo XVI la causa última de los sentimientos o las ideas no estuviese en su belleza o en su verdad, sino en la pasión arbitraria del vencedor. De este modo, Gaspar Becerra y Esteban Jordán pudieran explicar la razón de ser de Gregorio Hernández.

Ahora bien; los manierismos estos, aquí en el grupo de Mohernando, habían forzosamente de tener un límite, no una fusión, en la propia figura del santo, al relacionarla con el protagonista. Si se le hacía bajar de los Cielos para tomar parte en la tragedia, para consolar a un triste, no se le podía dejar indiferente y de hielo, sin hacerle perder su sentido en la composición; se podría perdonar que no tuviera personalidad ni carácter, que fuera igual a todos los santos italianos de aquel tiempo, pero era necesario que consolara, que calmara o, cuando menos, que mostrase siquiera alguna intención de consolar y de calmar. Y aquí vuelve otra vez a aparecer el gran artista personal y expresivo, en la actitud de este santo, toda ella reveladora de amor y de solicitud, de ternura y de bondad, y en la mano, que apenas toca, y sin embargo muestra su fuerza latente, y ordena y contiene, y culminan en ella de un modo exquisito los demás sentimientos. ¡Cuánto más dice esa mano que toda la cabeza!

Pero si esta composición es un acierto por su expresión y por el agrupamiento y contraste de los diferentes estados de alma, está algo descuidada en sus líneas y en la combinación de sus masas. Visto de frente el grupo, la cabeza de Eraso oculta la de San Francisco y las de ambos esposos quedan a la misma altura con igual inclinación. Visto de perfil, estas tres ca-

bezas, colocadas de idéntico modo, forman una línea oblicua de pésimo efecto. La figura del santo, tanto de frente como de perfil, repite muchos de los trazos del protagonista, y con un criterio muy riguroso y purista aun se le podrían encontrar otros varios lunares. Pero nada de esto tiene gran importancia cuando se compensa sobradamente con otras bellezas de más alto valor.

Como se ve, nos encontramos en presencia de un escultor de primera fuerza, quizás de los más intensos que tengamos en la segunda mitad del siglo XVI, y de un escultor, además, que tiene dos aspectos, que encarna en su arte las dos tendencias que entonces luchaban, aun cuando domine en este grupo la de cálido y sano naturalismo de la emoción, que es la que da a la obra tan alto valor. Y viene en seguida la cuestión que siempre se presenta al historiar nuestra escultura, la de quién sea el autor, porque no cabe duda de que es uno solo.

Desde luego no encuentro entre los escultores españoles de la segunda mitad del siglo XVI a ninguno tan expresivo ni tan vigoroso como éste, ni, dado el naturalismo acentuado que aquí se nota, puedo pensar en ningún extranjero de aquellos días; hay que encauzar la investigación por la técnica y por la modalidad especial de los manierismos, y fijar la mirada más que en los escultores naturalistas, en los del otro grupo. Y haciéndolo así, yo no creo que se pueda atribuir esta obra más que a Monegro.

Comprendo, desde luego, que resulte algo extraña esta opinión, ya que todo lo que se atribuye de un modo indudable a Monegro es amanerado y frío; pero no se pierda de vista que tan fría por lo menos y tan amanerada es la cabeza de este San Francisco, y que todo

lo demás de Monegro que conocemos son santos o personajes bíblicos, figuras todas con pretensiones de idealidad, en las que el público de entonces había de exigir esta tendencia y al artista le había de parecer natural seguirla. Tampoco se olvide que lo más auténtico de Monegro está en El Escorial, foco de la escuela, donde el mismo rey vigilaba con su autoridad para que nadie quebrantara sus reglas. Así, pues, no me parece difícil que Monegro pudiera tener dos aspectos, como los tiene este escultor de Mohernando, y muy probable, casi cierto, el que se puedan identificar.

Si nos fijamos, entre las estatuas de Monegro en el Escorial, en los cuatro evangelistas, que son los que por estar colocados en bajo, así como por la calidad de la materia, están labrados con mayor perfección, encontraremos muchas concomitancias en los tipos y en la labor con este grupo. El San Juan tiene un rostro tratado del mismo modo que este San Francisco: en la forma de la nariz, de la boca y del mentón, en la osatura de la mandíbula y de los pómulos. El bigote de este San Francisco es más recto; no tiene la forma tan característica que tiene el del San Juan y el de los otros evangelistas, en los que forma un ángulo, porque las guías, bastante gruesas, a partir de su nacimiento toman una dirección hacia abajo y hacia dentro, como dos semicírculos que bordearan los labios en sus comisuras; pero esta misma forma especial tiene el bigote de Eraso, con idéntica exageración o quizás mayor. La barba de Eraso se parte en dos mechones por su punta y estos mechones serpentean simétricamente, pero con sus ondulaciones invertidas, como si los hubieran recortado con tijeras en un papel doblado que luego se desdoblara, y esta misma rareza se da en la barba del David—en el patio de los Reyes—. Y esta nariz de

Eraso, ancha por su base y gruesa toda ella, la vemos repetida, con muy pocas variantes, en los cuatro evangelistas. Y también estos evangelistas tienen unas manos bellísimas, nada expresivas, pero tan delicadas y tan admirables de labor como las de Mohernando, con los mismos matices de modelado, con el mismo vigor y la misma suavidad y elegancia, con las uñas, los huesos y los tendones trabajados de un modo igual.

Los paños y los cabellos tienen en Mohernando pliegues algo más matizados y mechones con algún menor relieve; pero este grupo, que iba a ser colocado en un interior, se destinaba a ser visto de cerca y había que terminar en él más el trabajo y que darle una delicadeza que no era necesaria en estatuas al aire libre, puestas en una fachada o en una fuente monumental, con un estanque ante ellas que impedía el acercarse. Por esto en El Escorial se ha empleado más el trépano y se han acentuado los obscuros del ropaje, pero sin introducir variaciones esenciales, permaneciendo igual el modo de disponer, de quebrar y de modelar las telas, así como el de dibujar y separar los mechones y el de formar los conjuntos de paños o de cabellos. Es característico en este artista y se nota en todas estas esculturas su predilección por figurar grandes masas de ropaje destacadas de todo lo demás por fortísimas sombras, que además suele colocarlas bajo los brazos, tras las piernas o entre una y otra figura, estableciendo así una ordenación clarísima entre las partes que facilita la comprensión y coadyuva a los efectos. Hay, por último, que tener en cuenta para establecer la comparación de estilos que en las estatuas de El Escorial, por las necesidades de la representación, las cabelleras y las barbas son mucho más largas que en Mohernando.

Ya he dicho que el gran valor de este sepulcro se lo

da exclusivamente el grupo. Lo demás tiene muy poca importancia: un plinto o frente que sostiene a las esculturas, un arco abovedado que las cobija y un frontón partido y sostenido por pilastras, con el escudo de Eraso en la partidura, que encuadra el arco; todo ello muy escurialense. La inscripción está colocada en el frente de la urna y dice así:

«D. O. M. S.—FRAN(cisco)
ERASSO. VIRO CLA(rissimus)
CVIVS OPERA FIDES TE
INDVSTRIA MAXIMIS
REIP(uplicae) TEMPORIBVS
CAROLO V IMP(eratore)
AVG(usto) PIO FELICI
INVICTO TE PHILPPO CAR(oli)
F(ilio) HISPA(aniarum) REGI
CATHOLICO MAX(imo)
MAGNO VSVI FVERE
COMMEDATORI MORATALACII
OMNIBVS ORNAMENTIS
HNORIS TE DIGNITATIS DECORATO
MARIANA PERALTA VXOR
MARITO B(ene) M.(orenti)
POSVIT VIXIT ANNOS LXIII
OBIIT VI CAL(endas)
OCTOB(res) ANNO D. N. I.
M. D. LXX.» [1]

(1) Mariana Peralta, esposa de Francisco de Eraso, erigió este monumento en honor de su marido. Fué este varón esclarecido; sus obras, su fidelidad, su consejo y su diligencia, prestaron señalados servicios a su patria en momentos graves bajo los reinados de Carlos V, emperador augusto, piadoso, feliz e invicto, y de su hijo Felipe, el rey más católico de España. Fué comendador de Moratalaz y disfrutó de todas las preeminencias de honor y dignidad. Vivió sesenta y tres años y murió el 6 de las calendas de Octubre (27 de Septiembre) del año del Señor de 1570.

La estatua de Eraso mide 1,52 metros y 1,50 la de D.ª Mariana. La de San Francisco, 1,82.

No tiene más deterioros que la falta de ambas manos de D.ª Mariana y los dedos de las de Eraso; pero aquéllas y algunos de éstos obran en poder del señor cura, que los conserva cuidadosamente.

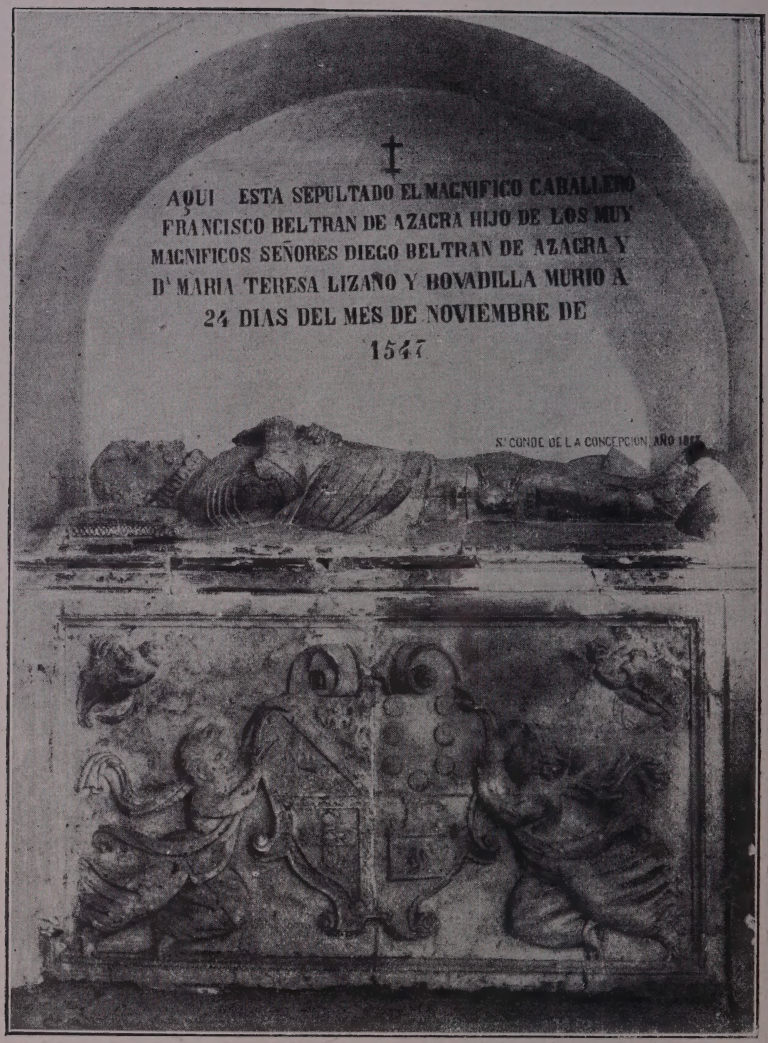


Fig. 88.—Guadalajara. San Esteban. Don Francisco Beltrán de Azagra.

# GUADALAJARA

*Convento de monjas jerónimas, antes San Esteban.*

## Don Francisco Beltrán de Azagra

Corresponden la urna y la yacente de este sepulcro, que son las únicas partes antiguas que se conservan, al arte de mediados del siglo XVI, con perfecto acuse de sus caracteres, sus fórmulas y modalidades, pero sin destellos de una personalidad ni de un sentimiento original. Está bastante bien labrado y bastante bien comprendida la forma en sus líneas generales, aunque por ser un trabajo corriente, con más apariencias de industrial que de artístico, no se haya apurado la ejecución con primores de modelado ni se haya profundizado en la observación. Los ángeles tenantes del frente de la urna, no muy correctos de dibujo, traducen el patrón vulgar en aquellos días con su movimiento manierista y sus paños excesivamente volados. La estatua es corta de proporciones y de una factura seca y vacía de intención. Mide de largo un metro ochenta centímetros y está ejecutada en alabastro.

La inscripción moderna, copiada tal vez de la que primitivamente hubiera, dice así:

«AQUÍ ESTÁ SEPULTADO EL MAGNÍFICO CABALLERO FRANCISCO BELTRÁN DE AZAGRA, HIJO DE LOS MUY MAGNÍFICOS SEÑORES DIEGO BELTRÁN DE AZAGRA Y D.ª MARÍA TERESA LIZANO Y BOVADILLA. MURIÓ A 24 DÍAS DEL MES DE NOVIEMBRE DE 1547.»

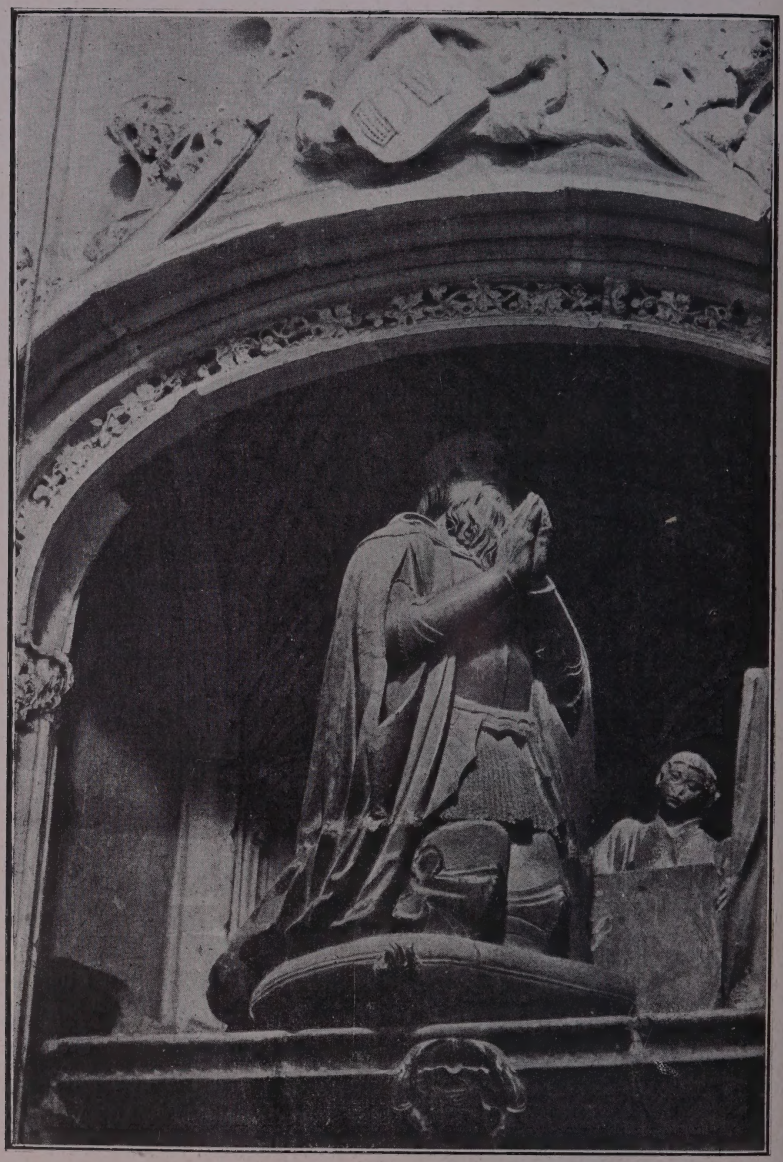

Fig. 89.—Belmonte (Cuenca). San Bartolomé. Don Juan Fernández Pacheco.

# B E L M O N T E

(CUENCA)

*Iglesia de San Bartolomé.*

**Don Juan Fernández Pacheco y Doña Inés Téllez de Meneses. Don Alfonso Téllez Girón y Doña María Pacheco**

En cuatro hornacinas, que parecen datar de la segunda mitad del siglo XV, se han debido colocar durante el XVI estas orantes de alabastro, que, según afirman los escritores y es tradición muy extendida, representan a D. Juan Fernández Pacheco y D.ª Inés Téllez de Meneses, las del lado del Evangelio, y a don Alfonso Téllez Girón y D.ª María Pacheco las de la Epístola. Además de las hornacinas se conservan de la obra gótica dos pajecitos sosteniendo escudos, hoy borrados, que acompañan arrodillados a cada uno de los dos varones.

Estos sepulcros debieron estar dispuestos primitivamente a la manera que era tan frecuente en las postrimerías del arte medioeval y de la que aun es hoy modelo acabado, entre otros muchos, el del Doncel de Sigüenza: esto es, llenando su tercio inferior con un sarcófago muy adornado en su frente, sobre el que descansaría una estatua, y colocando en el testero una larga inscripción, encuadrada por arriba con una pintura que encajase en la luneta.

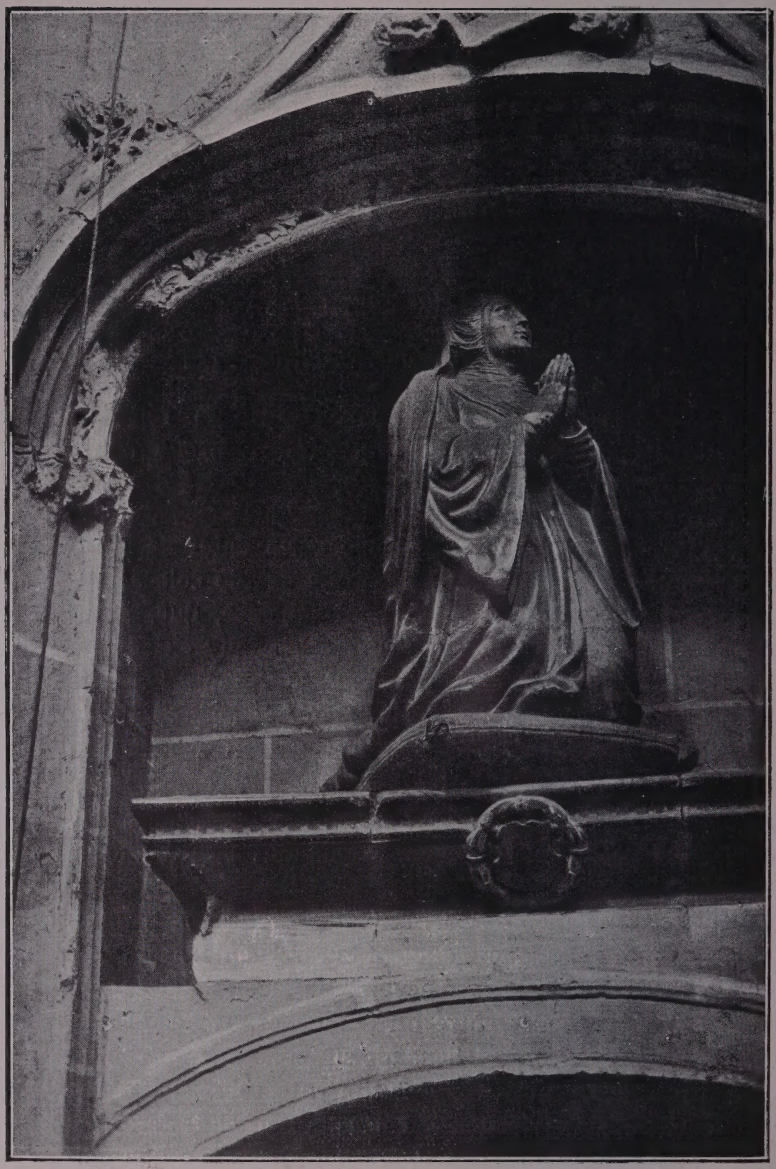

Fig. 90.—Belmonte (Cuenca). San Bartolomé. Doña Inés Téllez de Meneses.

Tengo la duda de si la estatua primera que ocupase cada sepulcro pudiera ser también una orante, ya que esto era una moda que comenzaba por entonces a implantarse y así la tienen, en efecto, las de los marqueses de Villena, quienes parece debieron ser los que hicieron levantar estos otros de Belmonte; pero la mirada de los pajecitos no dirigida al altar mayor, como era costumbre en los grupos orantes, sino al suelo, a donde debieron estar los pies de sus señores, me inclina a pensar que las estatuas primitivas fuesen yacentes.

Las actuales son cuatro esculturas sin expresión ni vigor, bien ejecutadas relativamente, pero sin carácter, sin aspiración al retrato, de tipos muy generales y muy dentro del patrón del tiempo y llevando este patrón o esta fórmula, no sólo a las cabezas, sino a los ropajes, a las manos y a las figuras, que sólo revelan una visión indirecta de la naturaleza.

Los dos pajecitos tienen mucha más alma, aunque también presenten muy marcadas otras fórmulas anteriores, las que dominaban en nuestra escultura en los finales de la Edad Media. Su expresión es candorosa y triste su actitud y sus proporciones están llenas de gracia, y aunque toscas y descuidadas en su labor, tienen esa complejidad emocional y ese rico matizado en la expresión que sólo presenta nuestra plástica en el período medioeval.

Los cuatro escudos antiguos, que son los que aun se conservan en la parte alta de los sepulcros, tienen las calderas de los Pacheco, así como dos de los nuevos, que son los colocados bajo las estatuas; de los otros dos, el uno presenta las armas de Téllez Girón y el otro se encuentra liso, sin grabado alguno.

Los personajes sepultados en estos sepulcros fueron:

Fig. 91.—Belmonte (Cuenca). San Bartolomé. Don Alfonso Téllez Girón.

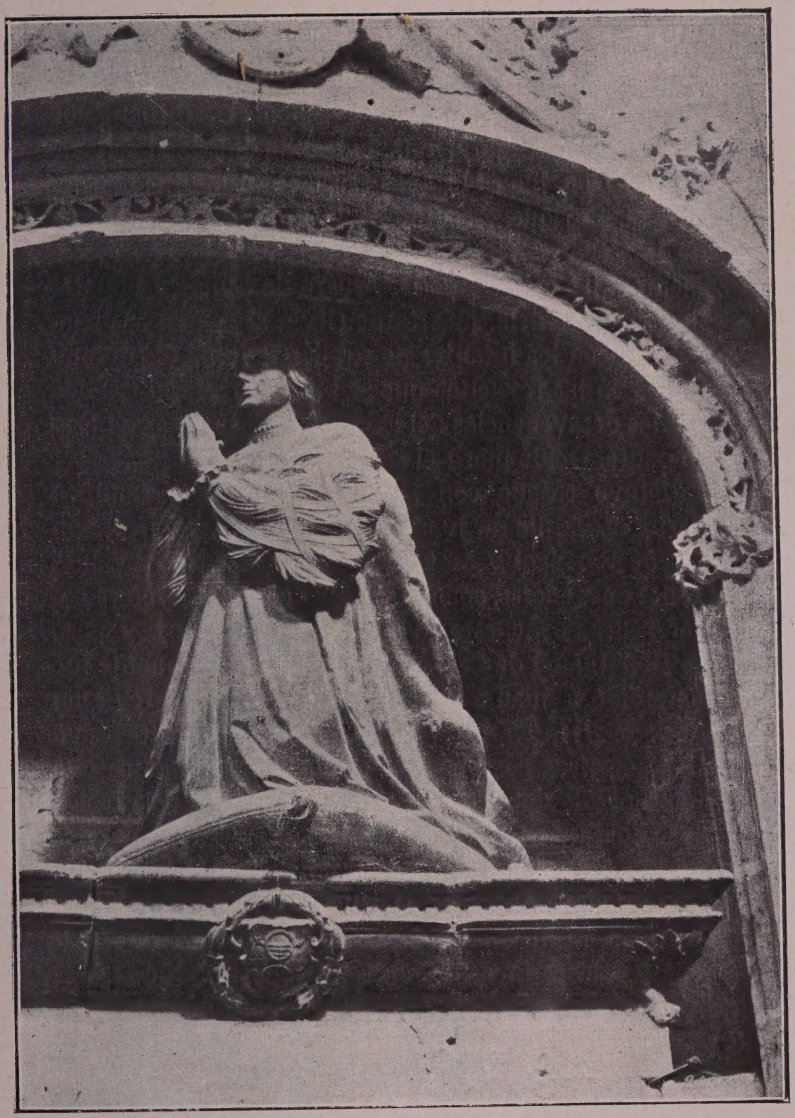

Fig. 92.—Belmonte (Cuenca) San Bartolomé. Doña María Pacheco.

D. Alfonso Téllez Girón, señor portugués, que siendo muy joven aún vino a Castilla acompañando a su padre, el primer conde de Valencia de Don Juan, don Martín Vázquez de Acuña, entrando ambos al servicio del rey Don Juan II y más tarde al de su hijo, el príncipe D. Enrique. Asistió este D. Alfonso a la invasión de la Vega de Granada, en 1431, peleando valerosamente a las órdenes de D. Alvaro de Luna en la batalla de Higueruela. Más tarde sirvió al rey en sus contiendas con los infantes de Aragón y tomó parte muy activa en las revueltas que se promovieron en Castilla por las desavenencias del Príncipe de Asturias y el Rey su padre. Debió morir el año 1449.

Estuvo casado con D.ª María Pacheco, también portuguesa, hija de Juan Fernández Pacheco, ricohombre de Portugal y después de Castilla, y de D.ª Inés Téllez de Meneses, sobrina carnal de la reina Doña Leonor Téllez de Meneses y prima de Doña Beatriz, esposa de Don Juan I de Castilla. El señorío de Belmonte fué concedido a Juan Fernández Pacheco por el rey Don Enrique III, en privilegio rodado de 16 de Mayo de 1398, para compensarle de los ricos dominios que había perdido en Portugal por su devoción a la causa de D.ª Beatriz.

Estos personajes sepultados en Belmonte fueron los padres y los abuelos de D. Juan Pacheco, maestre de Santiago, primer marqués de Villena, duque de Escalona y célebre favorito de D. Enrique IV y de D. Pedro Girón, maestre de Calatrava, señor de Ureña y de Osuna.

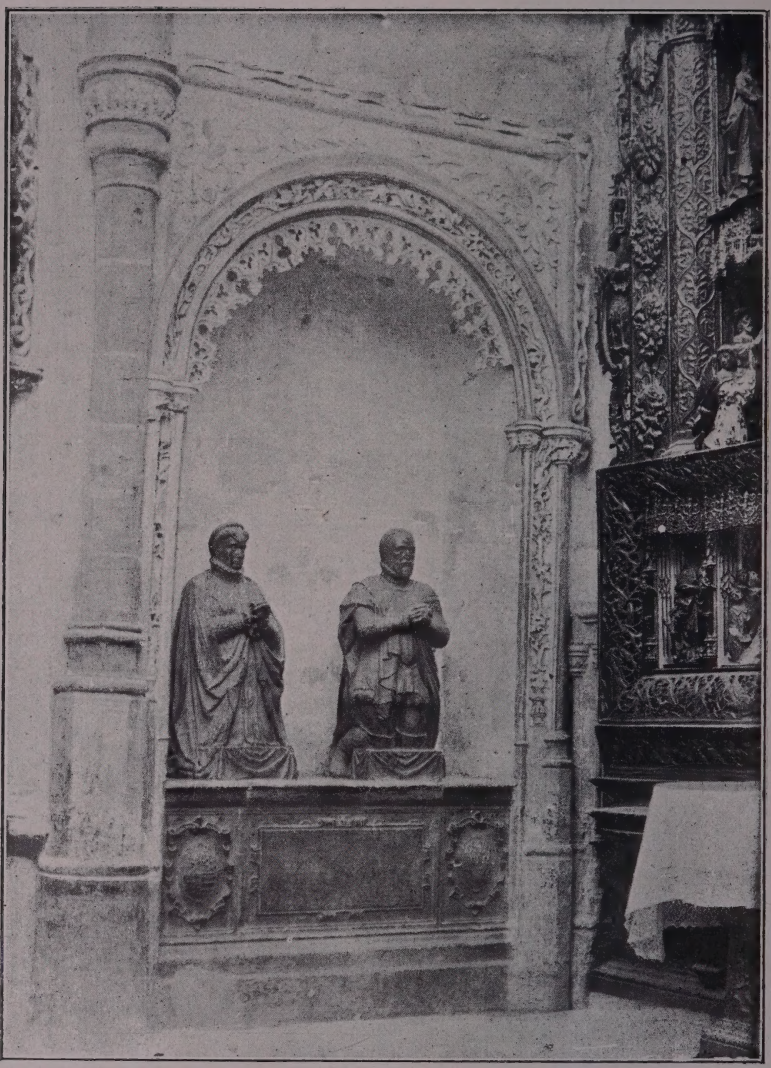

Fig. 93.—Villaescusa de Haro (Cuenca). Don Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y Doña Luisa de Muñatones.

# VILLAESCUSA DE HARO

(CUENCA)

*Iglesia parroquial.*

**Don Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y su esposa Doña Luisa Muñatones**

La capilla donde está colocado este sepulcro es una bellísima obra de finales del siglo XV, separada del resto de la iglesia por una reja admirable y con un retablo bárbaramente repintado, pero interesantísimo en su escultura y mucho más en su traza, porque armoniza con mucho acierto los primeros elementos renacientes que vinieron a España con las exuberancias del goticismo en sus últimos momentos.

Próximo a este retablo y en el lado del Evangelio, se encuentra colocado este sepulcro, para el que también se ha aprovechado un nicho gótico, en el que a finales del siglo XVI se han colocado dos orantes sobre un estilóbato. Estas, que representan al Sr. Carrillo y a su esposa, son unas esculturas muy medianas, pobres y secas en su ejecución y mucho más inspiradas en las tradiciones artísticas del tiempo en que fueron labradas que en la naturaleza viva. Recuerdan bastante las cosas de Monegro y quizás se deban a algún discípulo suyo, pero son muy inferiores a todo lo de aquel maestro, incluso a lo más mediano que ha salido de su taller.

Fig. 94.—Villaescusa de Haro (Cuenca). Don Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y Doña Luisa de Muñatones.

En el frente de la urna o pedestal, y colocada entre dos escudos, se encuentra grabada esta hermosa inscripción:

«HIC IACET DOMINUS EVGENIUS, CARRILLUS, RAMIRIUS DE PERALTA, HVIVS SACELLI PATRONVS FILIVS DOMINI MICHAELIS CARRILLI DE VELASCO ET DOMINAE MARIAE RAMIRIAE, NEPTIS EX FRATE. DOMINI IACOBI RAMIRII (EPISCOPI CONCHENSIS, GLORIOSAE RECORDATIONIS, EIVSDEMQUE SACELLI CONDITORIS). MORTVVS EST 1 KALENDIS DECEMBRIS ANNO 1570. HIC ETIAM DOMINA LODOVICA DE MVNNATONES, ILLIUS, VXOR QVAE SVO IVSSO OFFICIT VT PRAESENTES EFFIGIES, SE AC SVVM CHARISSIMVM CONIVGEM, AD VIVVMTES, IN HOC SANCTO LOCO PONERENTVR.»

«PRAECLARI GENERIS MIRO SPLENDORE NITENTES, SERVARVNT PRISCVM, FAEMINA NIRGUE DECUS; VNA ERAT AMBORUM PIETAS, ESAT VNA VOLVNTAS, ORTVS & E PVRIS CORDIBUS VNOS AMOR.»

«PERCVLIT VNA DIES AMBOS, NON ABSTVLIT VNA, ALTERI LACTHVM VVLNUS VTRIQUE FNIT, OSSA SED AMBORUM, TEGIT ARIDA, IAM LAPIS VNUS, CONCORDESQUE ANIMAS, PARS HABET VNA POLI» [1].

(1) «Aquí yace Don Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta, protector »de esta capilla, hijo de Don Miguel Carrillo de Velasco y de Doña »María Ramírez, sobrina, por parte de hermano, de Don Jacobo Ramírez »(obispo de Cuenca de gloriosa memoria y fundador de la misma capi»lla). Murió el día primero de Diciembre del año 1570. Aquí yace tam»bién Doña Luisa de Muñatones, su mujer, la cual ordenó que estas »estatuas que representan a lo vivo su efigie y la de su esposo fuesen »colocadas en este santo lugar.

»Marido y mujer, con admirable esfuerzo, conservaron el esplendor y »la gloria de su preclaro linaje; una misma era la piedad de ambos; una »también era su voluntad; único el amor nacido de sus puros corazones.

»La desgracia les sorprendió el mismo día, pero no los arrebató jun»tamente de esta vida; la herida fué común; la muerte de uno tan sólo; »pero ahora la misma dura piedra cubre sus restos y sus almas unidas »habitan una misma región del Cielo.»

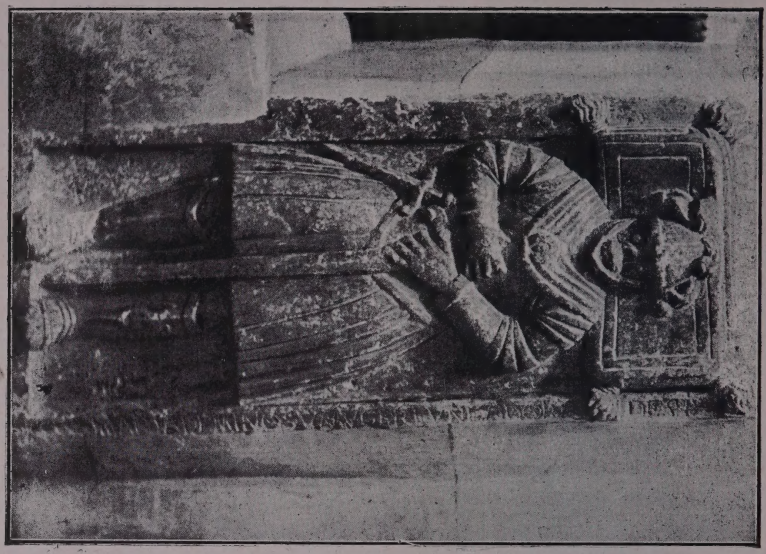

Fig. 95.—Jadraque (Guadalajara). Iglesia parroquial. Don Juan de Zamora.

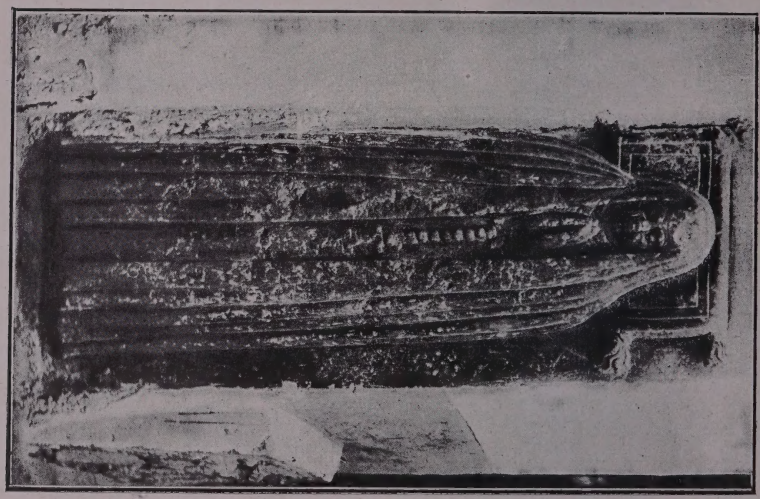

Fig. 96.—Jadraque (Guadalajara). Iglesia parroquial. Doña María Niño.

# J A D R A Q U E

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

**Don Juan de Zamora y Doña María Niño**

Estos dos relieves sepulcrales debieron estar adosados el uno al otro, porque la inscripción no corre más que por un solo lado de las orlas o pestañas, además de las cabeceras y los pies, faltando por completo en el lado largo del rectángulo por el que debían estar unidos.

Son obras tan bárbaras y tan rudas que ni siquiera acusan un estilo determinado por el que se pueda adivinar la fecha aproximada en que se labraran. Algunos detalles de las armas, armaduras y trajes pueden acusar una época bastante lejana, que quizás se remontara hasta el siglo XIV, mientras que otros, mucho más modernos, imposibilitan el suponerlos anteriores al XVI y hasta hacen pensar en siglos más recientes. También el modo de tratar el bigote del caballero y las borlas de los almohadones encajan bastante en la manera de los escultores del XVI, pero ninguno de estos indicios está lo suficientemente claro ni bastan para indicar un tiempo con precisión.

Su valor estético es absolutamente nulo. Se trata de una obra de algún picapedrero local, que no puede siquiera llamarse escultor.

La inscripción está en parte cubierta por el enlucido del muro; lo único que en el momento actual se puede leer es esto: En el lado largo de la lauda del caballero:

«I MARIA DE MIÑO SV MVGER FVNDADORES DESTA.»

En la cabecera del caballero:

«CAPILLA FALLESIO.»

En la cabecera de la señora:

«A... DEL MES DE AGOS.»

Supone el Sr. Catalina García [1] que los aquí sepultados se llamaron D. Juan de Zamora y su esposa doña María Niño, y como este escritor debe haber tenido a la vista otras fuentes de investigación además de la inscripción, única de que yo me he servido, doy plena fe a sus afirmaciones, aunque haciendo constar, sin embargo, que lo que yo leo es María de Miño, y no Niño, como él supone.

(1) *Relaciones topográficas de Guadalajara*, tomo 41 del «Memorial histórico español», pág. 281.

Fig. 97.—Jadraque (Guadalajara). Parroquia. Don Pedro Blas.

# J A D R A Q U E

(GUADALAJARA)

*Parroquia:*

**Don Pedro Blas**

Esta es una lauda con relieve del difunto, colocada hoy en el muro de una de las capillas que hay a la derecha del templo.

Es un trabajo malo, que quizás pudiera atribuirse al mismo picapedrero que hizo los relieves de D. Juan de Zamora y su esposa, aunque en éstos, por ser la materia empleada piedra arenisca de grano muy basto, resulte la labor todavía más tosca. Concuerdan los unos y el otro por la manera de tratar las borlas de los almohadones, por los rectángulos grabados con que se adornan y por la bárbara horizontalidad de toda su superficie, que le da una rigidez y monotonía de tabla que está muy lejos de la forma que suelen ofrecer los almohadones. También concuerdan en la regularidad absurda con que se marca la esfera del ojo, que se ha sacado casi en su mitad de la cavidad orbitaria para hacerlo más ostensible, en lo mofletudo de los rostros, principalmente el de D.ª María y el cura, en el paralelismo inocente del plegado y en algunos otros defectos.

La inscripción, que empieza en la mitad de la orla de la cabecera, dice:

«AQVI ESTA SEP | VLTADO EL S^R LDO P. BLAS CVRA Q FVE DESTA PAROCH DEJO EN ELLA ESTA CAPELLANIA | Y MEMORIA FVNDA | DOS SOBRE VN MAYORAZGO Q DEJO A LOS DE SV APELLIDO. FALLESCIO A 27 DE FE | BRERO DE 1579.»

Está labrada en alabastro.

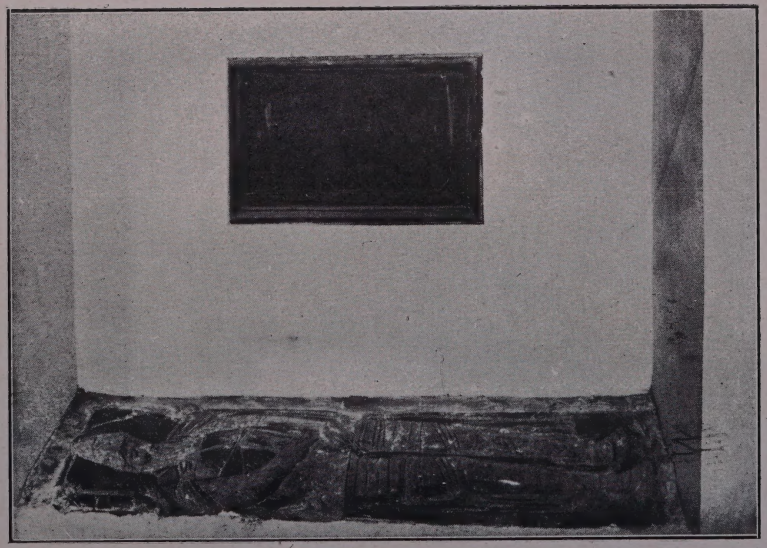

Fig. 98.—Valera de Arriba (Cuenca). Iglesia parroquial. Don Fernando de Alarcón.

# VALERA DE ARRIBA

(CUENCA)

*Parroquia.*

## Don Fernando de Alarcón

Actualmente no queda del sepulcro primitivo más que la yacente y la inscripción; lo demás es moderno y de fecha recientísima.

Aquélla es un bajorrelieve de alabastro que ha tomado con el tiempo una bellísima pátina obscura y amarillenta que lo hace parecer de pedernal, pero muy disparatada en su labor y de insignificante valor artístico. Su valor histórico debe ser mucho mayor, pues la cabeza presenta muchos rasgos individuales y caracteres de retrato bastante parecido. Mide este relieve 1,72 de longitud.

La inscripción dice así:

«AQVI YAZE DON FERNANDO | DE ALARCON SEÑOR DE VALERA | BAYLIO DE LORA COMEN. DEL VISO | HIJO DEL SEÑOR ALARCON Y DE | DOÑA JVANA DE NAPOLES NIETA | DEL REY DE ARAGON DON JVAN | EL SEGVNDO. MVRIO A IIII DE | SETIEMBRE AÑO DE M. D. LXXXII.»

Este D. Fernando de Alarcón fué el célebre capitán que condujo a Francisco I prisionero a España, después de la memorable batalla de Pavía.

La fecha de la escultura debe ser aproximadamente

la misma, o muy poco posterior a la de la muerte del señor Alarcón, y no la he visto citada por ningún escritor, ni siquiera por D. Antonio Pouz, que estuvo en Valera y se ocupa extensamente de sus ruinas romanas.

Fig. 99.—Riosalido (Guadalajara). Don Pedro Gálvez y Doña Ana Velázquez de Ledesma.

# RÍOSALIDO

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

**Don Pedro Gálvez y Doña Ana Velázquez de Ledesma**

En la nave del Evangelio y en el centro de la capilla que ellos fundaron, se encuentra el sepulcro de estos esposos, formado por una cama de poquísima altura y sobre ella las dos imágenes de los difuntos en bajorrelieve. Como obra artística es muy vulgar, dentro de lo de su tiempo, y de escaso valor, aunque no despreciable.

Bordea todo el sepulcro una franja con esta inscripción:

«HIC. PETRI... ANNO E CINEROSA. CADAVERA. | SERVO. IVDICIO DONEC SINT. REPETENDA. DEI. VNA. DOMVS | FVERAT. VIVIS. MORENTIBVS. VRNA NEC | ALIVS DECVIT CORPORA...RA LOCVS ANO D 1591.»

Y en una losa colocada en la misma capilla se ve esta otra:

«EL LICENCIADO D. PEDRO DE GALBEZ MEDICO DE CÁMARA DE LA REINA NTRA. SRA. Y DE SUS ALTEZAS PRÍNCIPE E INFANTAS Y DE LA STA. Y GENERAL INQUISICION, Y D.ª ANA VELÁZQUEZ DE LEDESMA, SU MUJER, PRIMEROS SS DE ESTA VILLA DE RÍOSALIDO Y BRETES. FUNDARON ESTA CAPILLA EN HONOR DE LA

GLORIOSISIMA ASUNCIÓN DE NTRA. SRA. DOTARON EN ELLA DOS CAPELLANIAS PERPETUAS Y CIERTOS EMISARIOS. DEJARON DOTES PARA DOS DONCELLAS, AYUDA PARA UN ESTUDIANTE Y REDIMIR EL CAUTIVO QUE HUBIERE DE SUS VILLAS DE RIOSALIDO, CON OTRAS OBRAS DE CARIDAD QUE DEJAN ASÍ EN SUS VILLAS COMO EN LA DE PALAZUELOS, DONDE DEJAN CIERTA AYUDA PARA EL PECHO DE DOCE POBRES, CON UN ANIVERSARIO QUE EN CADA AÑO SE LES A DE DECIR ALLI SIENDO PATRONA SU COFRADIA DE LA CARIDAD. DEJARON PARA EL CUMPLIMIENTO DE ESTAS OBRAS SUFICIENTE RENTA EN LIBROS SOBRE ESTAS SALINAS DE LA OLMEDA COMO PARECERÁ POR LA ESCRITURA DE LA INSTITUCION DE ESTAS OBRAS QUE ESTÁ EN LOS ARCHIVOS DE LA CAPILLA Y SU TRASLADO EN LOS ARCHIVOS DEL MONASTERIO DE SANTO ANTONIO EXªMUROS D SIGª. ACAVOSE A 27 DE JVNIO DE 1592.»

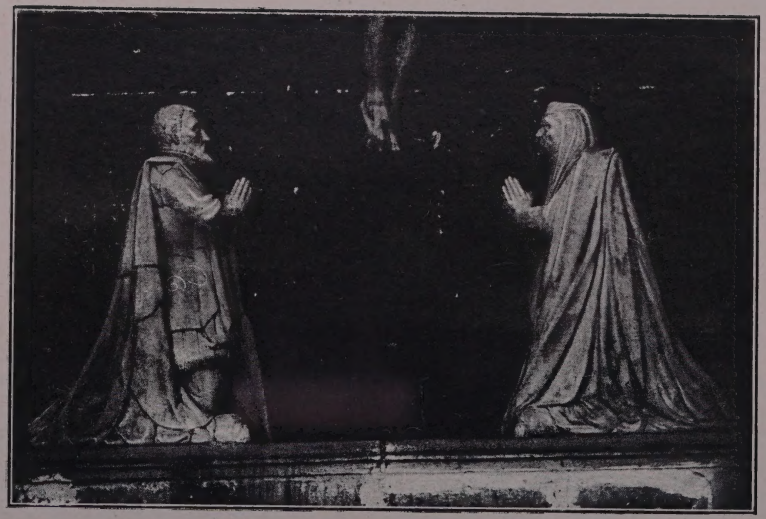

Fig. 100.—Tamajón (Guadalajara). Iglesia parroquial. Don Alonso de Montufar y Doña Olalla Martínez.

# TAMAJON

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

## Alonso de Montufar y Olalla Martínez

En una capilla abierta en el hastial derecho del crucero se conservan estas dos orantes de alabastro, enormes de tamaño, pues tienen de alto 1,30 metros, y de un arte bastante mediano, defectuoso, vulgar y amanerado.

No se conserva ni rastro de inscripción sepulcral; pero en la parte alta del muro y dando la vuelta a toda la capilla, aparece esta otra, que puede indicar los nombres de los sepultados y la fecha aproximada en que se labraran las estatuas:

«ESTA CAPILLA MANDARON HACER, A HONRRA Y GLORIA DE DIOS, ALONSO DE MONTUFAR, NATURAL DE ESTA VILLA, I OLALLA MARTINEZ, SU MUGER, NATURAL DE ... DE DUERO, VEZINOS QUE FUERON DE LA VILLA DE MADRID. ACABOSE EN EL MES DE FEBRERO AÑO DE MIL Y QUINIENTOS NOVENTA Y SEIS AÑOS.»

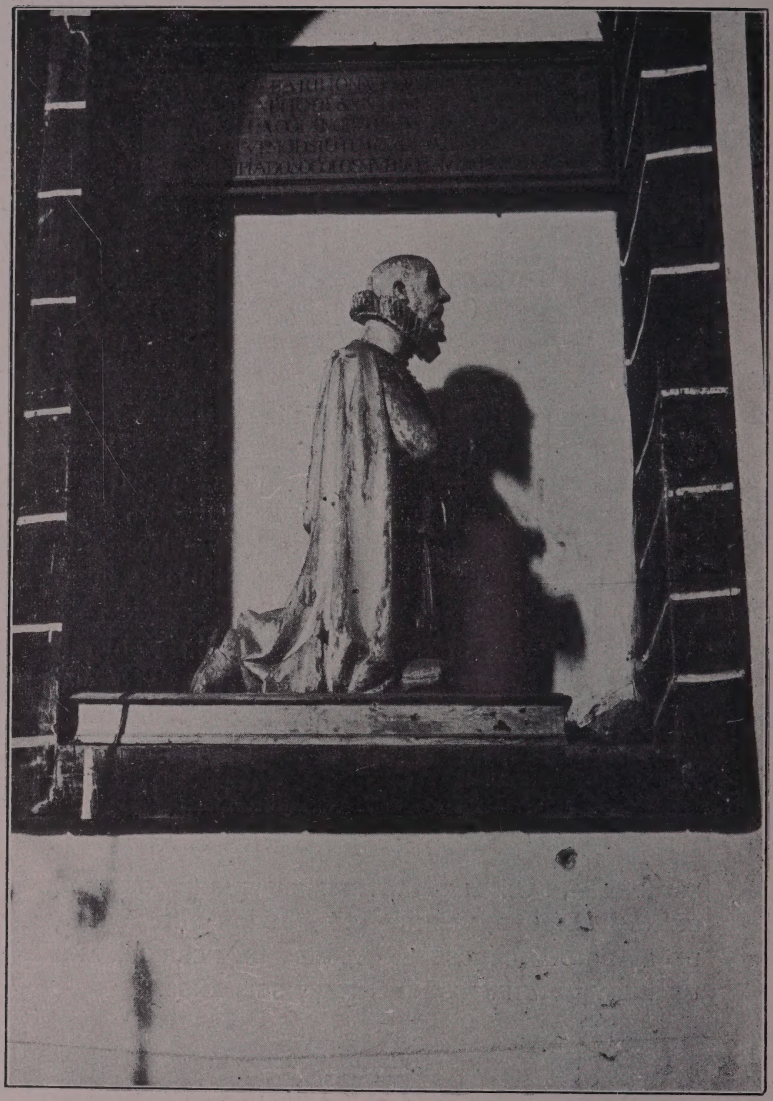

Fig. 101.—Fuentes (Guadalajara). Don García Barrionuevo de Peralta.

# FUENTES

(GUADALAJARA)

*Parroquia.*

## Sepulcros de la familia Barrionuevo

El pueblecito de Fuentes, muy interesante por su situación pintoresca, su muralla antigua que conserva, y su bellísima picota, lo es más todavía por las obras de arte que contiene la iglesia, pues aunque alguna esté bárbaramente estropeada, aun forman un conjunto de gran valía por su belleza y como documento histórico para el estudio de nuestra cultura. Entre ellas se destacan estos cinco sepulcros murales con sendas orantes talladas en madera y embadurnadas posteriormente con una capa desagradable por su blancura excesiva y mate, de cal o yeso, que perturba totalmente el efecto, borra los primores del modelado y hace necesaria una doble atención para llegar a su conocimiento.

Todas estas estatuas son del mismo tamaño—un metro cincuenta—y parecen de un mismo artista, a lo que me atrevería a añadir que las debió ejecutar al mismo tiempo. Las dos del presbiterio representan a los jefes de la familia, D. García de Barrionuevo y de Peralta, la del lado del Evangelio, y a su esposa doña María de Vera la del lado de la Epístola. Sus respecti-

Fig. 102.—Fuentes (Guadalajara). Doña María de Vera.

vas inscripciones, pintadas en negro sobre madera blanca y colocadas en los testeros de los arcos, dicen así:

«GARCIA DE BARRIONUEVO DE PERALTA, CAVA | LLERO DEL ABITO DE SANTIAGO, PRIMER SEÑOR | DESTA VILLA CO LA NOBLECA DE SUS HECHOS IGUALÓ LA DE | SU LINAJE. FUÉ MODESTO, TEMPLADO, AMABLE OFICIOSO CON LOS BIVOS Y PIADOSO CO LOS MUERTOS. MURIÓ A 9 DE Fº DE 1613.» «DOÑA MARIA DE BERA MUGER LEGÍTIMA DE GARCIA DE | BARRIONUEBO DE PERALTA. FUÉ MADRE DE POBRES PIADOSA CON | TODOS IMITANDO EL BALOR Y BIRTUDES DE SU MARIDO Y DE | XANDO HUERFANAS LAS OBRAS DE SU MUCHA CHARI | DAD. MURIÓ EN 9 DE AGOSTO DE 1598 AÑOS.»

Ya en la nave y frente a la puerta de entrada, se encuentran colocados en fila los tres arcos ciegos con sus orantes que representan a los hijos de este matrimonio. Las inscripciones, comenzando por la más próxima al altar mayor, dicen así:

«DON FRANCISCO DE BARRIONUEVO, HIJO PRIMOGENITO DE GARCIA DE BA | RRIONUEVO DE PERALTA Y DOÑA MARIA DE VERA SU MUGER SIR | VIO EN DIVERSOS CARGOS EN EL REINO DE NAPOLES AL REY DON FEL | IPE II Y VEINTE AÑOS EN LAS AUDIENCIAS DE SEVILLA Y GRAN | ADA Y DE OIDOR DE VALLADOLID CON MUCHA SATISFACCION | Y ESPERANDO EL ACRECENTAMIENTO QUE MERECIAN SUS | LETRAS Y VIRTUD LE SOBREVINO LA MUERTE TAN TEM | PRANA A SU EDAD COMO NOS QUEDÓ CIERTA LA ESPERAN | ZA DE SU SALVACIÓN. FALLECIÓ EN VALLADOLID A | 14 DE AGOSTO DEL AÑO DE 1599.»

Sigue a ésta la del hermano menor:

«DON BERNARDINO DE BARRIONUEVO MARQUES DE CUSANOS | HIJO TERCERO DEL PRIMER SEÑOR DESTA VILLA SIRVIÓ MUCH | OS AÑOS A FELIPE SEGUNDO FUE

Fig. 103.—Fuentes (Guadalajara). Don Francisco, Don Bernardino y Don Jerónimo de Barrionuevo.

SU REGENTE DEL CONSEJO CO | LLATERAL DEL REINO DE NAPOLES. REINANDO FELIPE TER | CERO FUÉ REGENTE EN EL SUPREMO CONSEJO DE ITALIA QUE | RESIDE EN SU CORTE. MURIÓ EN PAZ A 22 DE ABRIL DE 1611 AÑOS.»

Termina esta serie de sepulcros e inscripciones con la del otro hermano:

«DON HIERONIMO DE BARRIONUEBO HIJO | SEGUNDO DE GARCIA DE BARRIONUEBO Y DOÑA | MARIA DE VERA SU MUGER, REXIDOR DE LA VILLA | DE MADRID, CORTE DE LOS REYES DE ESPAÑA. CON | SU MUCHO VALOR, PRUDENCIA Y SUAVIDAD DE COS | TUMBRES ALCANCÓ UNA GENERAL GRACIA Y BENE | BOLENCIA DE TODOS. FALLESCIÓ...»

A estos datos sobre la familia Barrionuevo, que suministran las inscripciones, se puede añadir que D. García Barrionuevo y Peralta fué Regidor de Madrid, señor de Fuentes y Valdesaz, nacido hacia el año 1520, de García de Barrionuevo y D.ª Francisca de Peralta; que sirvió al rey en varios corregimientos y fué gobernador de Llerena, y que, efectivamente, fué uno de los hombres más caritativos con los pobres que conoció su siglo, llegando a afirmar un conocido escritor [1] que «en su casa no se veía otra cosa que pobres »de la mañana a la noche, sin que cesase de dar limos»na por su propia mano a cuantos venían y a cuantos »encontraba» y que «ponía gran cuidado en saber los »pobres enfermos, tullidos o los que por ser bien naci»dos no salían a pedir, y les enviaba los socorros a su casa».

Doña María de Vera y Molina era hija de Francisco de Vera y D.ª Quiteria de Molina, naturales de Ubeda.

(1) D. Joseph Antonio Alvarez y Baena, *Hijos de Madrid*.

Fué digna esposa de D. García, secundándolo en sus obras de caridad con un entusiasmo tal que en los casos en que se le acababa el dinero que llevaba, daba la bolsa, el pañuelo, los guantes, el rosario y hasta las arracadas.

De este matrimonio nacieron los tres hijos varones cuyas estatuas se ven en la nave de la iglesia. El mayor de ellos, D. Francisco, fué bautizado en la parroquia de San Martín de esta corte, el 30 de Diciembre de 1556. Casó con D.ª Ana de Figueroa y Montalvo, de quien tuvo, entre otros hijos, a D. García, en quien vino a entroncarse el título de marqués de Cusano por casamiento con su prima hermana D.ª María. Falleció en Valladolid, a los cuarenta y tres años.

El otro hijo, el primer marqués de Cusano, casó con D.ª Dorotea Joachin, natural de Bolonia, de quien tuvo por hijos a D. Francisco, segundo marqués, que murió sin sucesión, y a D.ª María, tercera marquesa y mujer de su primo D. García de Barrionuevo.

El hijo segundo, D. Jerónimo, fué el único varón que sobrevivió a su padre, pues aunque no se conoce el año de su muerte, se sabe que aun vivía en 1622. Se supone también que permaneció soltero toda su vida. Este es el que debió encargar estas esculturas de Fuentes y quizás compusiera por sí mismo sus bellísimas inscripciones, dejando en blanco en la suya propia el lugar en que hubiera de ponerse más tarde la fecha del fallecimiento [1].

Debo advertir que D. García Barrionuevo de Pe-

(1) Si se desean más noticias sobre esta familia Barrionuevo, pueden consultarse—García Barnuevo (marqués de Cusano), *Defensa de don Francisco Barnuevo, marqués de Cusano.* Madrid, 1646—. *Genealogía para el hábito de Santiago.* Joseph Antonio Alvarez y Baena, *Hijos de Madrid.* Madrid, 1789.

ralta tiene en Madrid, en la iglesia de San Ginés, otro sepulcro, que, según la afirmación del Sr. Alvarez Baena, es donde verdaderamente están sus restos, lo que hace pensar que quizás estas estatuas de Fuentes no indiquen sepulturas, sino monumentos piadosos o conmemorativos que hiciera levantar D. Jerónimo en la iglesia de su señorío para perpetuar la buena memoria de sus padres y hermanos.

La estatua del sepulcro de Madrid, aunque contemporánea de éstas, es bastante inferior; en cambio la inscripción, que, según se afirma en ella, la hizo poner el propio D. Jerónimo, copia algunas frases de la de aquí que delatan al mismo autor, pero es todavía más bella y más sentida.

Estas esculturas de Fuentes, muy estropeadas, como ya digo, por el embadurnamiento de pintura blanca y mate, conservan todavía cierta gracia en su aire y cierta elegancia señorial que hacen recordar mucho las obras de Pompeyo Leoni, hasta el punto de que no sería extraño que hubieran salido del taller de algún discípulo. Algunas de las cabezas tienen muchísimo carácter y vitalidad: dan la impresión de retratos muy vigorosos, muy personales y llenos de espíritu, pero discretos y sin extremar hasta la nimiedad su realismo singularizador. El plegado es duro y seco, pero gracioso en su caída y bien compuesto. Deben datar de los primeros veinte años del siglo XVII.

Unicamente cita estas esculturas D. Juan Catalina García en «Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara.» (*Memorial histórico español*, tomo XLI, páginas 340 y 341) [1].

(1) Antes de terminar con la escultura funeraria del siglo XVI debo citar dos lápidas que se encuentran en las iglesias parroquiales de Azañón y el Cubillo, pueblos ambos de la provincia de Guadalajara. Los dos

representan a sacerdotes, problablemente dos párrocos, y son de una labor tan insignificante, artísticamente considerada, y están tan gastadas por las pisadas, que no creo valga la pena reproducirlas en un fotograbado.

La primera, la de Azañón, se halla oculta en todo su tercio superior por un panderete de la fábrica de la iglesia, y ni en la una ni en la otra me ha sido posible leer las inscripciones, que apenas se ven a causa del desgaste de la piedra.

# SIGLO XVII

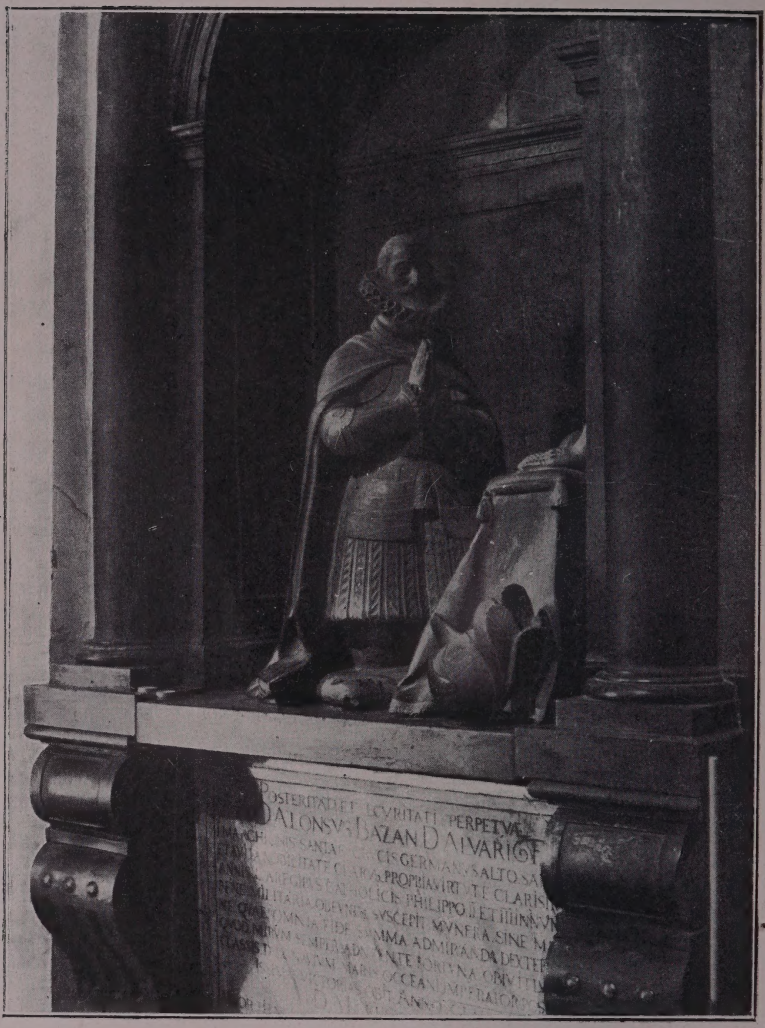

Fig. 104.—Viso del Marqués (Ciudad Real). Convento de religiosas. D. Alonso de Bazán.

# VISO DEL MARQUÉS

(CIUDAD REAL)

*Convento de religiosas.*

**Don Alonso de Bazán y Doña María Figueroa**

Se encuentran colocados estos dos sepulcros en uno y otro frente del crucero, mirando las estatuas al altar mayor. Son monumentos sencillos y serios, aunque algo secos y fríos, formado cada uno por dos columnas dóricas y un frontispicio, que encuadran un arco, y dentro de éste las estatuas, que rezan de rodillas ante un reclinatorio. Sobre el frontispicio, los escudos, y por bajo del arco dos grandes ménsulas que sostienen a las columnas, y entre ellas un amplio zócalo con la inscripción. Todo ello está labrado en mármol negro, menos la orante, reclinatorio, escudo y lápida, que lo está en material de color blanco.

Las esculturas son bellísimas de ejecución, salvo en las manos y en algunas sequedades que ofrecen los ropajes. Los rostros, principalmente el de D. Alonso, demuestran una observación detenida y particularista, pero sin minucias. Debieron ser retratos muy parecidos.

No sorprenden, sin embargo, estas estatuas por la emoción que causen de vitalidad, ni parece que haya sido ésta la mayor preocupación del autor. A lo que se tiende en ellas es a dar una impresión muy refinada de la forma corporal y a causar el deleite en el espíritu sólo con la exquisitez, la elegancia y la distinción

Fig. 105.—Viso del Marqués (Ciudad Real) Don Alonso de Bazán.

de esta forma puramente externa, sin profundizar apenas en las reconditeces del interior. Parece también que se han desdeñado al seleccionar esta forma los tipos corrientes, a los que la vida vulgar y cotidiana imprimen un sello especial. No importa nada el traje con que podamos revestir a D. Alonso de Bazán: con cualquiera que le pongamos será siempre un gran señor, un noble, una representación plástica del aristocratismo de nuestra raza. Y como la lógica del sentimiento no coincide siempre con la lógica de la razón, y las asociaciones, en el arte, tienen una fuerza irresistible, este cuerpo fino y señoril lo completamos impensadamente con un alma también distinguida, en la que suponemos, del mismo modo, exquisiteces y refinamientos, y así formamos un tipo ideal de belleza con aquellos elementos estéticos que el artista nos da con sus cinceles y con aquellos otros, más remotos y más vagos, que estos primeros sugieren.

Y ya con esto, si buscamos una tendencia semejante entre los artistas contemporáneos de estos sepulcros, que son los que trabajaban en los finales del siglo XVI y los comienzos del XVII, seguramente no encontraremos ninguno que coincida tanto como Pompeyo Leoni. Coinciden en la proporción, en la elegancia, en la disposición de los paños, en la factura, y muy particularmente en los defectos. Pudiera decirse que Pompeyo Leoni murió en 1608, y por lo tanto seis años antes que D.ª María Figueroa; pero se ve por la inscripción que esta señora encargó los dos sepulcros al fallecimiento de su esposo, en 1604, práctica que no ha dejado nunca de ser frecuente.

Las inscripciones dicen así:

«POSTERITATI ET SECVRITATI PERPETVAE. D. ALONSVS BAZAN D. ALVARI F. IMARCHIONIS SANTAE CRUCIS

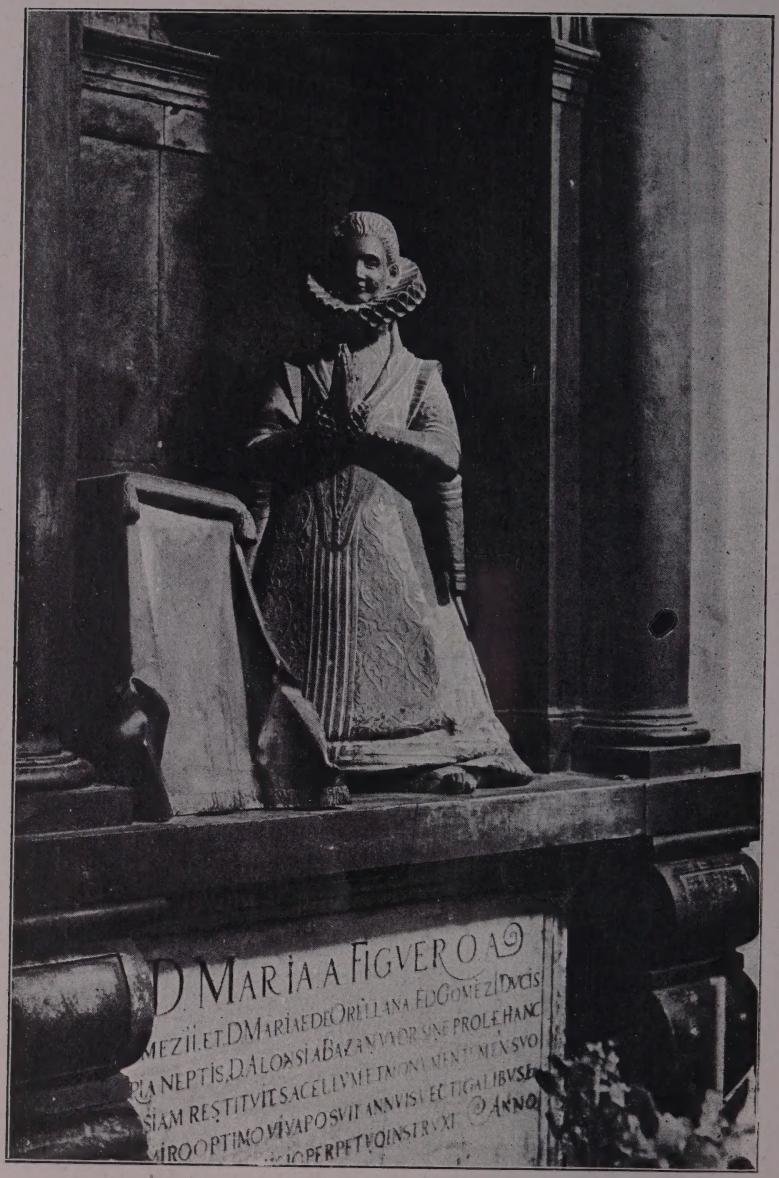


Fig. 106.—Viso del Marqués (Ciudad Real). Doña María Figueroa.

GERMANVS ALTO SANGVINE ET AVITA NOBILITATE CLARVS PROPRIA VIRTVTE CLARISIMVS ANNIS. L. A REGIBUS CATHOLICIS PHILIPPO II ET III INNVMERA PENE MILITARIA OBEVNDA SVSCEPIT MVNERA SINE MISSIONE QVAE OMNIA FIDE SVMMA ADMIRANDA DEXTERITATE ET QVOD MIRVM SEMPER ADNVENTE FORTVNA. OLIVIT LVSITANAE CLASSIS. DVX NAVIVM MARIS OCEANI IMPERATOR POST. FOELICISSIMAS VICTORIAS. OBIT. ANNO CICDCIV. D. MARIA FIGVEROA VXOR PIENTISSIMA VOTVM MARITI SOLVENS A ETERNITATIS MEMORIAM. P» [1].

«D. MARIA A. FIGVEROA D. GOMEZ II ET D. MARIAE DE ORELLANA. F. D. GÓMEZ I DVCIS DE FERIA NEPTIS D. ALONSI A BAZAN VXOR SINE PROLE HANC ECLESIAM RESTITVIT SACELLVM ET MONUMENTVVM EX SVO SIBI ET VIRO OPTIMO VIVA POSVIT ANNVIS VECTIGALIBVS ET CHRISTIANOS PERPETVO OPIF CIO INSTRVXIT-ANNO CICDCXIV. MONVMENTVM HAEREDIBUS SEQVITUR» [2].

Tienen las estatuas una altura de un metro treinta centímetros.

---

(1) Para la posteridad y para descanso perpetuo.

Don Alonso Bazán, hermano carnal de Don Alvaro F., primer marqués de Santa Cruz, ilustre por su excelsa sangre y nobleza de sus antepasados, ilustrísimo por sus virtudes propias. Durante treinta años tomó a su cargo, por orden de los católicos reyes Felipe II y III, empresas guerreras casi innumerables sin interrupción, todas las cuales llevó a cabo con la mayor fidelidad, con admirable destreza y siempre con el favor de la Fortuna, cosa más admirable todavía. Fué jefe de la armada portuguesa y general de las naves del mar Océano; murió en el año 1604.

Doña María de Figueroa, su esposa piadosísima, cumpliendo el deseo de su marido, puso este testimonio de su eternidad.

(2) Doña María de Figueroa, hija de Don Gómez II y de Doña María de Orellana, nieta de Don Gómez I, duque de Feria, mujer, sin descendencia, de Don Alonso de Bazán, reedificó esta iglesia y construyó estando en vida para sí y para su óptimo marido la capilla y monumento con rentas anuales y perpetuas obras. Año de 1614. El monumento es propiedad de los herederos.

Fig. 107.—Puebla de Almenara (Cuenca). Don Juan de Cuenca.

# PUEBLA DE ALMENARA

(CUENCA)

*Nuestra Señora de la Asunción.*

## Don Juan de Cuenca

Cuenta la tradición que los padres del personaje aquí enterrado fueron unos pobres caminantes a quienes sorprendió la noche a su paso por la Puebla de Almenara, y que, faltos de recursos para pagar un albergue, tuvieron que dormir en una era que había en las afueras, la que por ser verano tenía abundante paja. Allí se sintió atacada la mujer de los dolores de parto y allí nació un niño que luego, con el tiempo, fué sacerdote y obispo de Cádiz, el que, recordando los azares de su nacimiento, fundó en la parroquia de su pueblo natal la capilla de San Juan Bautista y en ella su propio enterramiento, y en las afueras, en el mismo lugar en que él nació, levantó un suntuoso hospital, que dotó con pingües rentas y que todavía se conserva, aunque en ruinas.

La estatua, que es de alabastro, representa al obispo revestido de pontifical, con capa, mitra, pectoral y anillo, arrodillado sobre un almohadón y con las manos juntas. Delante tiene un reclinatorio también labrado en alabastro. La altura de la estatua es de 1,60 metros.

Esta es una hermosa obra: correcta, bien labrada,

con mucho carácter en la cabeza y mucha flexibilidad en los paños.

La inscripción del frente dice:

«HIC IACET SEPULTUS BENERA[is] D. JOANES D CUENCA CADICENSIS EPISCOPUS VERE PATER PAUPERUM. ANO DE MDCIX.»

A juzgar por el estilo de la escultura, ésta es también la fecha aproximada a que debe corresponder.

Fig. 108.—Cuenca. Carmen Descalzo. Don Andrés Pacheco.

# C U E N C A

*Carmen Descalzo.*

## Don Andrés Pacheco

La estatua orante, pues todo lo demás de este sepulcro pertenece a tiempos recientes, es vulgar, pobrísima de ejecución y tan falta de personalidad que únicamente podrá tener interés para alguno que quisiera estudiar los amaneramientos de nuestra escultura en el primer cuarto del siglo XVII.

El solo escritor que la cita es Pouz, quien lo hace con estas palabras: «... se ve dentro de un nicho el sepulcro »de D. Andrés Pacheco, obispo que fué de esta ciu»dad [1], adornado de pilastras dóricas, con su estatua »en mármol, de rodillas, en actitud de orar. Tiene una »inscripción que no está mal hecha, pero se la dejo de »copiar a V. por ser bastante larga.» Después de Pouz se han debido hacer obras en esta iglesia que hayan hecho desaparecer el sepulcro, pues hoy no quedan de él ni pilastras dóricas ni inscripción, sino únicamente la estatua, colocada en un nicho cuadrado, sobre la puerta de la sacristía.

(1) Ocupó la Sede desde 1600, en que sucedió a D. Pedro de Portocarrero, hasta 1622, en que la renunció.

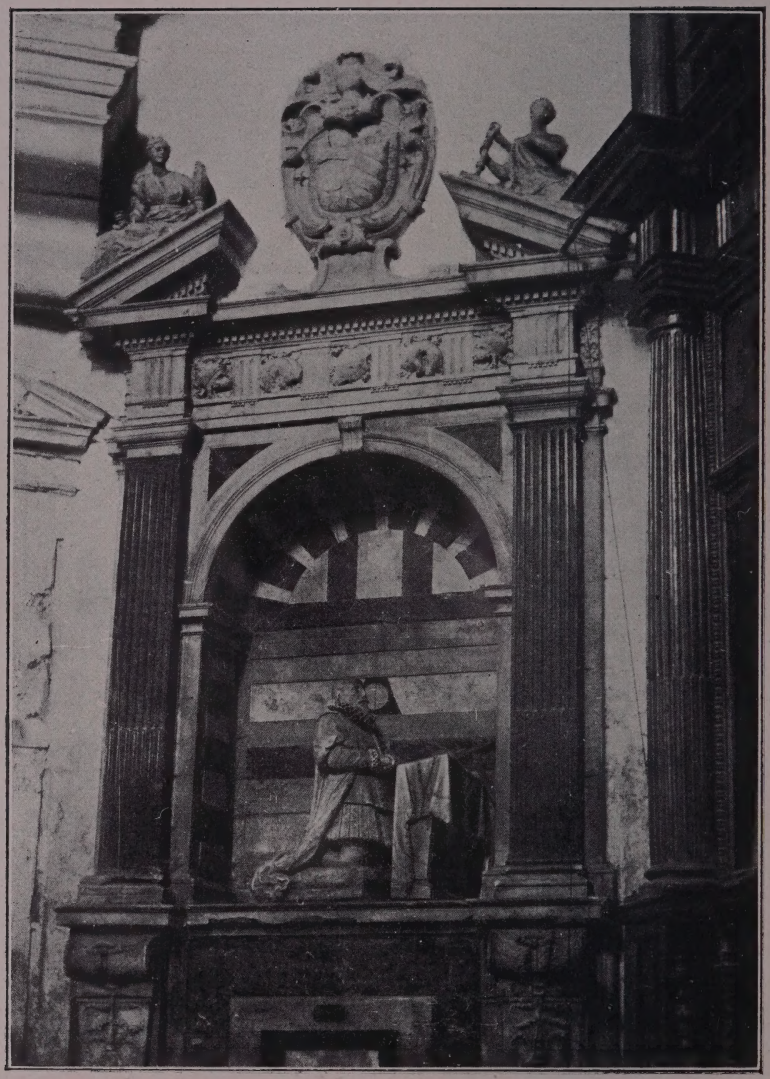

Fig. 109.—Torralba (Cuenca). Don Luis de Salcedo.

# T O R R A L B A

(CUENCA)

*Parroquia.*

**Don Luis de Salcedo**

Este es otro sepulcro desconocido hasta hoy, que aunque no tenga el gran valor estético que tienen los de Alcocer, Pozancos y Mohernando, no deja de ser interesante. Lo forma un alto zócalo que sostiene un arco encuadrado por pilastras y friso, y sobre éste un frontón partido, con el escudo en el centro y dos virtudes recostadas en los extremos. Dentro del arco se ha representado al Sr. Salcedo, vistiendo según la moda de comienzos del XVII y rezando de rodillas ante un reclinatorio. En el frente del zócalo aparece la inscripción, y todo ello está labrado en mármoles blanco y rojo.

Ni las estatuas ni el monumento son obras de gran valía, aunque están primorosamente ejecutadas, porque adolecen del defecto de parecerse demasiado a todos los sepulcros que entonces se levantaban, sin destacar en ningún momento la personalidad de su autor y de ser, por esto mismo, vulgares y frías. Pero también por esto son muy típicas del arte de entonces, no carecen de grandeza y aciertan, de un modo relativo, a reflejar la cualidad que más se perseguía en aquel tiempo, la monumentalidad.

La inscripción es esta:

«Aqui yaze el li^do Luis de | Salzedo Cauallero de la | Orden de S^r Santia^o del | Consejo de Phelippo II | Del Consejo y de la Ca | de Phelippo III: y | Phelippo IIII Monar | cas esclarecidos de Efpa | ñas Baron de incorrup | ta entereça y libertad en | la administracion de la Jus | ticia Distributiua y Co | mutatiua. Patron desta Capilla mayor. Fundador | de otras memorias para | el servicio de Dios Glo | ria de fus santos y bien—de su amada patria | Murió a VII de | Agosto de 1627 años | Siendo de el | Consejo Supr^mo | de la Sant^a Inq^on.»

Fig. 110.—Brihuega (Guadalajara). San Bernardo.
Don Juan de Molina.

# BRIHUEGA

(GUADALAJARA)

*San Bernardo.*

## Don Juan de Molina

La estatua, que es lo único que se conserva sin encalar de este sepulcro, es de alabastro y representa al difunto arrodillado sobre un almohadón, con las manos juntas, vistiendo gregüescos, ropilla y gola. Es una obra sin gracia y sin arte, de una labor bastante pobre, mal ajustada en su dibujo y en su proporción, rígida en la actitud y muy desagradable en todos sus efectos. Es un poco mayor del tamaño natural.

Lo demás del sepulcro—un arco, quizás con algún ornato—, está modernizado sin dejar el menor rastro de lo que en un principio pudiera haber en él; únicamente en el frente se conserva una lápida de mármol negro, donde está grabada la inscripción, y en su centro se ve un escudo de mármol blanco, cuyos blasones son un castillo, cuya puerta está sobre media rueda de molino, y tres flores de lis, todo con orla de aspas.

La inscripción dice:

«AQUI YACE JUAN DE MOLINA, VARON INSIGNE EN LA PIEDAD, LOABLE EN PACIENCIA Y GRANDE EN LA HUMILDAD, AMANTE DEL DIVINO CULTO, TANTO QUE FUNDÓ ESTE CONVENTO DE MONJAS BERNARDAS RECO-

letas, con título de Santa Aná: dotole para el sustento de tres monjas perpetuas de su familia y de una capellania para el seruicio del altar, y otra para confesor, con otras muchas obras pias. Fué refitolero jubilado de la Santa Iglesia de Toledo. También fundó el convento de San José de franciscanos descalzos de esta villa, y en premio le concedió Dios en esta vida dilatada edad y en la eterna, segun la piedad cristiana, descanso eterno. Falleció á 24 de noviembre de 1629, de edad de 96 años.»

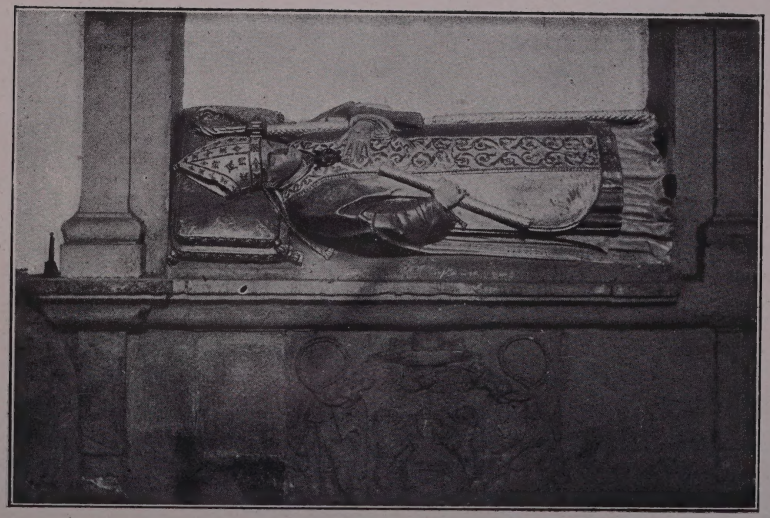

Fig. 111.—El Pobo (Guadalajara). Don Garci-Gil Manrique.

# E L P O B O

(GUADALAJARA)

*Iglesia parroquial.*

## Don Garci-Gil Manrique

Se encuentra colocado este sepulcro en el muro frontal de la capilla de Santa Ana, en la nave de la Epístola. La estatua, que tiene una longitud de dos metros, ha sido tan bárbaramente repintada hace pocos años, con tal profusión de purpurina barata y malos colores al óleo, y empleados con tan poca discreción y tan mal arte, que la han convertido en un triste mamarracho incapaz de producir más que risa, sino indignación y tristeza. Sin esos repintes tal vez fuera una estatua aceptable entre lo vulgar y corriente en el siglo XVII, con un marcado sello de fábrica e industrialismo, pero sin llamar tampoco la atención.

Clavado en la parte alta del testero aparece un papel con la inscripción escrita en letra reciente, que me aseguran es una copia exacta de otra anterior, la que a su vez lo era de otra, sucediéndose así los traslados, siempre en un simple papel, hasta llegar a los tiempos de la construcción del sepulcro, en que se pondría el primero. Esta inscripción dice así:

«D O M. Aqui yace el Excmo. Sr. D. Garci-Gil Manrique, Obispo de Barcelona, Virrey, Capt^n Gral de Cataluña, Rosellon y Cerdeña, y natural de El Pobo, murió en el año de 1651. R. I P.»

## BIBLIOGRAFIA


**Alvarez de Baena,** JOSEPH ANTONIO. *Hijos de Madrid.*

**Anónimo.** *La Catedral de Sigüenza.* («Museum». Año I, núm. 2.)

**Bertaux,** EMILE. *Histoire de l'Art,* dirigida por André Michel.

**Carderera.** *Iconografía española.*

**Catalina y García,** JUAN. *Catálogo monumental de la provincia de Guadalajara.* (Inédito.)

—*Relaciones topográficas de España.* (En el «Memorial histórico español», publicado por la Academia de la Historia.)

**Ceán Bermúdez,** D. AGUSTÍN. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.*

**Dieulafoy.** *La Sculpture polychrome en Espagne y Espagne y Portugal.*

**Diges Antón,** JUAN. *Guía del turista en Guadalajara.*

**Hervás y Buendía,** INOCENTE. *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real.*

**Lafond,** PAUL. *La Sculpture Espagnole.*

**Loperráez.** *Antigüedades de la villa de Osma.*

**Madoz.** *Diccionario geográfico.*

**Minguella,** EL P. FR. TORIBIO. *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos.*

**Morales,** AMBROSIO DE. *Discurso del linaje de Santo Domingo.*

**Moroni.** *Diccionario eclesiástico.*

**Ortega,** FR. PABLO MANUEL. *Crónica de la provincia de Cartagena, de la Orden de San Francisco.*

**Ortega y Gasset,** JOSÉ. *El Espectador.* Núm. 1.

**Pardo Bazán,** EMILIA. *Mi Semana Santa. Alcalá, Guadalajara, Sigüenza.* (Nuevo Teatro crítico. Mayo, 1891.)

**Pérez-Villamil,** MANUEL. *La Catedral de Sigüenza.*

**Ponz,** ANTONIO. *Viaje de España.*

**Cuadrado,** José M.ª *España. Sus monumentos y artes. Castilla la Nueva.*

**Ramírez de Arellano,** Rafael. *Ciudad Real artística.*

**Rizo,** Martín. *Historia de Cuenca.*

**Salazar y Castro.** *Historia de la Casa de Lara.*

**Sentenach,** Narciso. *De Atienza a Arcóbriga.* (Boletín de la Sociedad española de Excursiones. Diciembre, 1911.)

**Tormo y Monzó,** Elías. *Cartillas excursionistas «Tormo». Guadalajara.*

**Torres Mena,** José. *Noticias Conquenses.*

**Viñaza,** Conde de la. *Adiciones al Diccionario histórico... de D. Agustín Ceán Bermúdez.*

**X.**—*Dos notas artísticas de una excursión a Sigüenza.* (Boletín de la Sociedad española de Excursiones. Diciembre de 1897.)

## INDICE ALFABETICO DE LUGARES


Páginas

ALCOCER, *Guadalajara*. Doña Mayor Guillén .... 5
BELEÑA, *Guadalajara*. Sacerdote desconocido .... 25
BELMONTE, *Cuenca*. D. Juan Fernández Pacheco y Doña Inés Téllez de Meneses. D. Alfonso Téllez Girón y Doña María Pacheco ..... 305
BRIHUEGA, *Guadalajara*. Personaje desconocido .. 191
El Doctor Fernando de la Fuente ..... 249
D. Juan de Molina ..... 363
CIUDAD REAL, *Capital*. D. Fernando de Coca.... 163
COGOLLUDO, *Guadalajara*. Alonso Bravo, María Bravo y Martín Frías ..... 277
CUENCA, *Capital*. Doña Teresa de Luna..... 31
D. Alvaro Martínez, obispo de Cuenca, y un caballero santiaguista desconocido..... 35
Juan Alfonso de Montemayor, el Viejo y el Mozo 69
Caballero llamado Antelo ..... 79
D. Gómez Ballo ..... 81
D. Lope Flórez ..... 95
Garci Alvarez de Albornoz y Alvar García de Albornoz ..... 259
D. Pedro de Montemayor ..... 267
Lápidas de cuatro obispos ..... 271
D. Gómez Carrillo de Albornoz ..... 273
D. Andrés Pacheco ..... 357
FUENSAVIÑÁN, *Guadalajara*. D. Alonso de la Fuente 281
FUENTES, *Guadalajara*. Familia Barrionuevo..... 335
GUADALAJARA, *Capital*. Caballero desconocido.... 83
D. Rodrigo de Campuzano ..... 97
D. Iñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, y su esposa Doña Elvira de Quiñones.. 111
D. Juan de Morales ..... 207
D. Alonso Yáñez ..... 211
D. Pedro Hurtado de Mendoza y su esposa Doña Juana de Valencia ..... 253

Páginas

D. Francisco Beltrán de Azagra ..... 303
HUETE, *Cuenca*. ¿Andrés González de Monterroso? 193
JADRAQUE, *Guadalajara*. D. Juan de Zamora y Doña María Niño ..... 317
D. Pedro Blas ..... 321
MOHERNANDO, *Guadalajara*. D. Francisco de Eraso y Doña Mariana de Peralta ..... 285
MONDÉJAR, *Guadalajara*. Marcos Díaz de Mondéjar 89
POBO (EL), *Guadalajara*. D. Garci-Gil Manrique.. 367
POZANCOS, *Guadalajara*. D. Martín Fernández.... 181
PUEBLA DE ALMENARA, *Cuenca*. D. Juan de Cuenca 353
RIOSALIDO, *Guadalajara*. D. Pedro Gálvez y Doña Ana Velázquez de Ledesma ..... 329
SIGÜENZA, *Guadalajara*. D. Pedro I, obispo .... 23
D. Alonso I, obispo ..... 27
El Cardenal de San Eustaquio, D. Alonso Carrillo de Albornoz ..... 41
Gómez Carrillo de Albornoz y su esposa.... 55
D. Fernando de Luján ..... 65
D. Pedro García de la Cornudilla ..... 75
D. Martín Vázquez de Arce ..... 129
El obispo D. Bernardo ..... 171
D. Juan González Monjua y D. Antón González ..... 177
D. Juan Ruiz Pelegrina ..... 199
El Maese Juan ..... 203
D. Fernando de Arce y Doña Catalina de Sosa ..... 215
D. Martín Vázquez de Sosa y Doña Sancha Vázquez ..... 221
D. Fernando de Arce, obispo de Canarias .. 225
D. Fadrique de Portugal ..... 229
D. Fernando de Montemayor ..... 235
D. Francisco Villanuño..... 239
Doña Catalina de Arce..... 243
D. Juan Alvarez Dávila ..... 247
D. Juan de Montealegre ..... 251
TAMAJÓN, *Guadalajara*. D. Alonso de Montufar y Doña Olalla Martínez ..... 333
TORRALBA, *Cuenca*. D. Luis de Salcedo ..... 359
TRIJUEQUE, *Guadalajara*. Fr. Miguel López de la Serna, obispo de Canarias ..... 189
UCLÉS, *Cuenca*. Un obispo desconocido ..... 77

Páginas

VALERA DE ARRIBA, *Cuenca*. D. Fernando de Alarcón ..... 325
VILLAESCUSA DE HARO, *Cuenca*. D. Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y Doña Luisa Muñatones ..... 313
VISO DEL MARQUÉS, *Ciudad Real*. D. Alonso de Bazán y Doña María Figueroa ..... 347

## INDICE ALFABETICO DE PERSONAJES SEPULTADOS


Páginas

ALARCÓN, D. Fernando de ..... 325
ALVAREZ DE ALBORNOZ, Garci ..... 259
ALONSO I (obispo de Sigüenza) ..... 27
ALVAREZ DÁVILA, Juan ..... 247
ANTELO ..... 79
ARCE, Catalina de ..... 243
ARCE, Fernando de ..... 215
ARCE, Fernando de (obispo de Canarias) ..... 225
BALLO, D. Gómez ..... 81
BARRIONUEVO, Familia de ..... 335
BAZÁN, D. Alonso de ..... 347
BLAS, Pedro ..... 321
BELTRÁN DE AZAGRA, D. Francisco ..... 303
BERNARDO (obispo de Sigüenza) ..... 171
BRAVO, Alonso y María ..... 277
CAMPUZANO, D. Rodrigo ..... 97
CARRILLO DE ALBORNOZ, D. Alonso (Cardenal de San Eustaquio) ..... 41
CARRILLO DE ALBORNOZ, Gómez (y su esposa) .. 55
CARRILLO DE ALBORNOZ, Gómez ..... 273
CARRILLO RAMÍREZ DE PERALTA, D. Eugenio .. 313
COCA, D. Fernando de ..... 163
CUENCA, D. Juan de (obispo de Cádiz) ..... 353
DESCONOCIDOS ..... 25, 35, 77, 83 y 191
DÍAZ DE MONDÉJAR, Marcos ..... 89
ERASO, D. Francisco de ..... 285
FERNÁNDEZ, D. Martín ..... 181
FERNÁNDEZ PACHECO, D. Juan ..... 305
FIGUEROA, Doña María ..... 347
FLÓREZ, D. Lope ..... 95
FRÍAS, D. Martín ..... 277
FUENTE, D. Alonso de la ..... 281
FUENTE, El Doctor D. Fernando de la ..... 249
GÁLVEZ, D. Pedro ..... 329

Páginas

García de Albornoz, Alvar ..... 259
García de la Cornudilla, D. Pedro ..... 75
Garsías (obispo de Cuenca) ..... 271
González, Antón ..... 177
González Monjua, D. Juan ..... 177
González de Monterroso, Andrés ..... 193
Guillén, Doña Mayor ..... 5
Hurtado de Mendoza, D. Pedro ..... 253
Juan, El Maese ..... 203
Lavrentivs, Petrvs (obispo de Cuenca) ..... 271
López de Mendoza, D. Iñigo (conde de Tendilla) 111
López de la Serna, Fr. Miguel (obispo de Canarias) 189
Luján, D. Fernando de (obispo de Sigüenza).... 65
Luna, Doña Teresa de ..... 31
Lvpvs (obispo de Cuenca) ..... 271
Manrique, Garci-Gil (obispo de Barcelona) .... 367
Martínez, Alvaro (obispo de Cuenca) ..... 35
Martínez, Olalla ..... 333
Molina, D. Juan de ..... 363
Montealegre, D. Juan de ..... 251
Montemayor, Fernando de..... 235
Montemayor el Viejo, Juan Alfonso de ..... 69
Montemayor el Mozo, Juan Alfonso de ..... 69
Montemayor, D. Pedro de ..... 267
Montufar, D. Alonso de ..... 333
Morales, D. Juan de ..... 207
Muñatones, Doña Luisa ..... 313
Niño, Doña María ..... 317
Pacheco, D. Andrés ..... 357
Pacheco, Doña María ..... 305
Pedro I (obispo de Sigüenza) ..... 23
Peralta, Doña Mariana de ..... 285
Portugal, D. Fadrique de (obispo de Sigüenza).. 229
Quiñones, Doña Elvira de (condesa de Tendilla).. 111
Ruiz Pelegrina, D. Juan ..... 199
Salcedo, D. Luis ..... 359
Sosa, Doña Catalina de ..... 215
Téllez Girón, D. Alfonso ..... 305
Téllez de Meneses, Doña Inés ..... 305
Valencia, Doña Juana de ..... 253
Vázquez, Doña Sancha ..... 221
Vázquez de Arce, D. Martín ..... 129
Vázquez de Sosa, D. Martín..... 221

Páginas

VELÁZQUEZ DE LEDESMA, Doña Ana ..... 329
VERA, María de ..... 335
VILLANUÑO, Francisco de ..... 239
YANES (obispo de Cuenca) ..... 271
YÁÑEZ, D. Alonso ..... 211
ZAMORA, D. Juan de ..... 317

## INDICE ALFABETICO DE ARTISTAS


Páginas

**Aragón** (Juan de Aragón, de la Huerta, o de Daroca) ..... 50
**Berruguete** (Alonso) ..... 267
**Copín de Holanda** ..... 178
**Covarrubias** (Alonso) ..... 255
**Daroca** (Juan de Daroca, de la Huerta, o de Aragón) ..... 50
**Forment** (Damián) ..... 148
**Guas** (Juan) ..... 126
**Holanda** (Copín de) ..... 178
**Huerta** (Juan de la Huerta, de Aragón, o de Daroca) ..... 50
**Juan** (El Maese) ..... 155, 157 y siguientes.
**Juan** (El Maese) ..... 165 y 203
**Lande** (Martín) ..... 174
**Leoni** (Pompeyo) ..... 341 y 349
**Luna** (Maestro de la capilla de D. Alvaro de) .... 56
**Maese Juan** ..... 155, 157 y siguientes.
**Maese Juan** ..... 165 y 203
**Maestro de la capilla de D. Alvaro de Luna** ..... 56
**Monegro** (Juan Bautista) ..... 297 y 313
**Ortiz** (Pablo) ..... 106
**Sansovino** (Andrea) ..... 145 y siguientes.
**Santiago** (Maestro de la capilla de Santiago en la catedral de Toledo) ..... 56
**Zarza** (Vasco de) ..... 255

## INDICE GENERAL

Páginas

ADVERTENCIA ..... V

SIGLOS XIII Y XIV

ALCOCER, Guadalajara. *Convento de religiosas clarisas.* Doña Mayor Guillén ..... 5
SIGÜENZA, Guadalajara. *Presbiterio de la Catedral.* D. Pedro I ..... 23
BELEÑA, Guadalajara. *Iglesia parroquial.* Estatua yacente de un sacerdote desconocido ..... 25
SIGÜENZA, Guadalajara. *Presbiterio de la Catedral.* D. Alonso I ..... 27
CUENCA. *Catedral. Capilla de los Caballeros.* Doña Teresa de Luna ..... 31
CUENCA. *Catedral. Capilla de Santiago.* D. Alvaro Martínez, obispo de Cuenca, y un caballero santiaguista desconocido ..... 35

SIGLO XV

SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Presbiterio.* El cardenal de San Eustaquio ..... 41
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Presbiterio.* Gómez Carrillo y su esposa ..... 55
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de San Pedro.* D. Fernando de Luján ..... 65
CUENCA. *Catedral.* Juan Alfonso de Montemayor, el Viejo y el Mozo ..... 69
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral.* D. Pedro García de la Cornudilla ..... 75
UCLÉS, Cuenca. *Monasterio de la Orden de Santiago.* Estatua de un obispo desconocido .... 77
CUENCA. *Palacio episcopal.* Estatua de un caballero apellidado Antelo ..... 79

Paginas

CUENCA. *Catedral.* D. Gómez Ballo ..... 81
GUADALAJARA. *Instituto.* Estatua yacente de caballero desconocido ..... 83
MONDÉJAR, Guadalajara. *Parroquia.* Marcos Díaz de Mondéjar ..... 89
CUENCA. *Instituto.* D. Lope Flórez ..... 95
GUADALAJARA. *Iglesia de San Nicolás.* D. Rodrigo de Campuzano ..... 97
GUADALAJARA. *San Ginés.* Los condes de Tendilla, D. Iñigo López de Mendoza y su esposa Doña Elvira de Quiñones ..... 111
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de Santa Catalina.* D. Martín Vázquez de Arce ..... 129
CIUDAD REAL. *San Pedro.* D. Fernando de Coca.. 163
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Girola.* El obispo D. Bernardo ..... 171
SIGÜENZA, Guadalajara. *Nave del Evangelio.* Don Juan González Monjua y D. Antón González 177
POZANCOS, Guadalajara. *Iglesia parroquial.* Don Martín Fernández ..... 181
TRIJUEQUE, Guadalajara. *Parroquia.* Fr. Miguel López de la Serna ..... 189
BRIHUEGA, Guadalajara. *San Miguel.* Personaje desconocido ..... 191
HUETE, Cuenca. *Santo Domingo.* ¿Andrés González de Monterroso? ..... 193

## SIGLO XVI

SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de San Marcos.* D. Juan Ruiz Pelegrina ..... 199
SIGÜENZA, Guadalajara. *Santa María de los Huertos.* El Maese Juan ..... 203
GUADALAJARA. *Santa María de la Fuente.* D. Juan de Morales ..... 207
GUADALAJARA. *Santa María de la Fuente.* Don Alonso Yáñez ..... 211
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de Santa Catalina.* D. Fernando de Arce y Doña Catalina de Sosa ..... 215
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de Santa Catalina.* D. Martín Vázquez de Sosa y su esposa Doña Sancha Vázquez ..... 221

Páginas

SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de Santa Catalina.* D. Fernando de Arce, obispo de Canarias ..... 225
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Crucero.* D. Fadrique de Portugal ..... 229
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de la Concepción.* D. Fernando de Montemayor.... 235
SIGÜENZA, Guadalajara. *Iglesia de religiosas franciscas de Santiago.* D. Francisco de Villanuño 239
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Capilla de Santa Catalina.* Doña Catalina de Arce ..... 243
SIGÜENZA, Guadalajara. *Claustro de la Catedral.* D. Juan Alvarez Dávila ..... 247
BRIHUEGA, Guadalajara. *Iglesia de San Felipe.* El Doctor Fernando de la Fuente ..... 249
SIGÜENZA, Guadalajara. *Catedral. Nave de la Epístola.* D. Juan de Montealegre ..... 251
GUADALAJARA. *San Ginés.* D. Pedro Hurtado de Mendoza y su esposa Doña Juana de Valencia 253
CUENCA. *Catedral. Capilla de los Caballeros.* Garci Alvarez de Albornoz y Alvar García de Albornoz ..... 259
CUENCA. *Palacio episcopal.* D. Pedro de Montemayor ..... 267
CUENCA. *Catedral. Crucero.* Lápidas de cuatro obispos ..... 271
CUENCA. *Catedral. Capilla de los Caballeros.* Don Gómez Carrillo de Albornoz ..... 273
COGOLLUDO, Guadalajara. *Parroquia.* Alonso Bravo, María Bravo y Martín de Frías..... 277
LA FUENSAVIÑÁN, Guadalajara. *Parroquia.* Don Alonso de la Fuente ..... 281
MOHERNANDO, Guadalajara. *Parroquia.* Don Francisco de Eraso y Doña Mariana de Peralta.. 285
GUADALAJARA. *Convento de monjas jerónimas, antes San Esteban.* Don Francisco Beltrán de Azagra 303
BELMONTE, Cuenca. *San Bartolomé.* Don Juan Fernández Pacheco y Doña Inés Téllez de Meneses. D. Alfonso Téllez Girón y Doña María Pacheco ..... 305
VILLAESCUSA DE HARO, Cuenca. *Iglesia parroquial.* D. Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y su esposa Doña Luisa Muñatones..... 313

Páginas

JADRAQUE, Guadalajara. *Parroquia.* D. Juan de Zamora y Doña María Niño ..... 317
JADRAQUE, Guadalajara. *Parroquia.* D. Pedro Blas 321
VALERA DE ARRIBA, Cuenca. *Parroquia.* D. Fernando de Alarcón ..... 325
RIOSALIDO, Guadalajara. *Parroquia.* D. Pedro Gálvez y Doña Ana Velázquez de Ledesma..... 329
TAMAJÓN, Guadalajara. *Parroquia.* D. Alonso de Montufar y Doña Olalla Martínez ..... 333
FUENTES, Guadalajara. *Parroquia.* Sepulcros de la familia Barrionuevo ..... 335

## SIGLO XVII

VISO DEL MARQUÉS, Ciudad Real. *Convento de religiosas.* D. Alonso de Bazán y Doña María Figueroa ..... 347
PUEBLA DE ALMENARA, Cuenca. *Nuestra Señora de la Asunción.* D. Juan de Cuenca..... 353
CUENCA. *Carmen Descalzo.* D. Andrés Pacheco.... 357
TORRALBA, Cuenca. *Parroquia.* D. Luis de Salcedo 359
BRIHUEGA, Guadalajara. *San Bernardo.* D. Juan de Molina..... 363
EL POBO, Guadalajara. *Parroquia.* D. García-Gil Manrique ..... 367
BIBLIOGRAFÍA ..... 369
INDICE ALFABÉTICO DE LUGARES ..... 371
INDICE ALFABÉTICO DE PERSONAJES SEPULTADOS . 375
INDICE ALFABÉTICO DE ARTISTAS ..... 379
INDICE GENERAL..... 381

# JUNTA PARA AMPLIACION DE ESTUDIOS

## OBRAS PUBLICADAS POR EL CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS

| | Pesetas |
|---|---|
| Abenhazam de Córdoba.—Los caracteres y la conducta. Tratado de moral práctica. Traducción española por M. Asín | 5 |
| Abentomlús de Alcira.—Introducción al Arte de la Lógica. Texto árabe y traducción española por M. Asín. Fasc. I: Categorías. Interpretación | 7 |
| Abusalt de Denia.—Rectificación de la mente. Tratado de Lógica. Texto árabe, traducción y estudio previo por C. A. González Palencia | 4 |
| Alarcón y Santón (M.).—Textos árabes en dialecto vulgar de Larache | 4 |
| Alas (L.), de Buen (D.) y R. Ramos (E.).—De la Usucapión | 6 |
| Alonso Cortés (N.).—Casos cervantinos que tocan a Valladolid | 3,50 |
| Arigita y Lasa (M.).—Cartulario de D. Felipe III, rey de Francia | 8 |
| Candil y Calvo (F.).—Pactum reservati domini | 3 |
| Castro (A.) y de Onís (F.).—Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes. Edición y estudio. I: Textos | 12 |
| Cazurro (M.).—Los monumentos megalíticos de la provincia de Gerona | 3 |
| Gómez Moreno (M.) y Pijoán (J.).—Materiales de Arqueología española. Cuaderno primero: Escultura grecorromana. Representaciones religiosas, clásicas y orientales. Iconografía | 3 |
| Gras y de Esteva (R.).—Zamora en tiempo de la guerra de la Independencia, 1808-1814 | 3 |
| Hinojosa (E. de).—El elemento germánico en el Derecho español | 2 |
| Jusué (E.).—Libro de Regla o Cartulario de la antigua Abadía de Santillana del Mar | 6 |
| Longás (P.).—Vida religiosa de los moriscos | 6 |
| López-Aydillo (E.).—El Obispo de Orense en la Regencia del año 1810. Planteamiento de los problemas fundamentales de la vida constitucional de España | 6 |
| Luzuriaga (L.).—Documentos para la historia escolar de España. Tomo I | 5 |
| Idem id. Tomo II | 4 |
| Menéndez Pidal (R.).—Cancionero de Romances impreso en Amberes, sin año. Edición facsímil con una introducción | 40 |
| Menéndez Pidal (R.).—Antología de prosistas castellanos | 4,50 |
| Meyer-Lübke (W.).—Introducción al Estudio de la Lingüística romance. Traducción de A. Castro | 7 |

Pesetas

Miscelánea de estudio y textos árabes ..... 15

Orueta y Duarte (R. de).—La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano ..... 15

Paz (J.).—Archivo General de Simancas. Catálogo IV: Secretaría de Estado. (Capitulaciones con Francia y negociaciones diplomáticas de los Embajadores de España en aquella Corte, seguido de una serie cronológica de éstos.) Tomo I: 1265-1714 ..... 16

Pérez de Hita (Ginés).—Guerras civiles de Granada. Reproducción de la edición de Cuenca, 1619, publicada por Paula Blanchard-Demouge. Primera y segunda partes ..... 30

Riba y García (C.).—El Consejo Supremo de Aragón en el reinado de Felipe II. Estudio y transcripción de los documentos originales e inéditos de este Consejo existentes en el Museo Británico ..... 10

Ribera (J.) y Asín (M.).—Manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta. Noticia y extractos por los alumnos de la Sección Arabe del Centro de Estudios Históricos ..... 10

Ribera (J.).—Historia de los jueces de Córdoba por Aljoxani. Texto árabe y traducción española. Prólogo e índices ..... 10

Rojas Zorrilla (Francisco de).—Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot. Publicadas por A. Castro. (Teatro antiguo español. Textos y estudios. II.) ..... 5

Sánchez Pérez (J. A.).—Partición de herencias entre los musulmanes del rito malequí. Con transcripción anotada de dos manuscritos aljamiados ..... 8

Serrano y Sanz (M.).—Noticias y documentos históricos del Condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III, año 1035. 8

Thomas (H.).—Dos romances anónimos del siglo xvi ..... 2

Tormo y Monzó (E.).—Jacomart y el arte hispanoflamenco cuatrocentista ..... 5

Tormo y Monzó (E.).—Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo xviii por el canónigo-obrero D. Francisco Pérez Sedano ..... 2

Torre y del Cerro (A. de la).—Memoria de la vida de Fr. Francisco Jiménez de Cisneros, por Juan de Vallejo ..... 2

Velázquez Bosco (R.).—Arte del califato de Córdoba. Medina Azzahra y Alamiriya ..... 8

Vélez de Guevara (Luis).—La Serrana de la Vera. Publicada por R. Menéndez Pidal y M.ª Goyri de Menéndez Pidal. (Teatro antiguo español. Textos y estudios. I.) ..... 4

Vélez Villanueva (J.).—Ensayo sobre la agricultura, el comercio y la industria en Marruecos ..... 6

Zarco del Valle (M. R.).—Documentos de la Catedral de Toledo. Tomos I y II. (Datos documentales para la historia del arte español.) ..... 6 y 2

Revista de Filología Española.—Director: Ramón Menéndez Pidal. Se publica en cuadernos trimestrales desde 1914. Subscripción: España, 15 pesetas año; extranjero, 17 pesetas año. Subscripción especial a la tirada aparte de la bibliografía, 4 pesetas año.

**El Catálogo completo de las publicaciones de la Junta para Ampliación de Estudios puede pedirse a la Secretaría de la misma, Moreto, 1, Madrid.**

3-B4696

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00703 1459